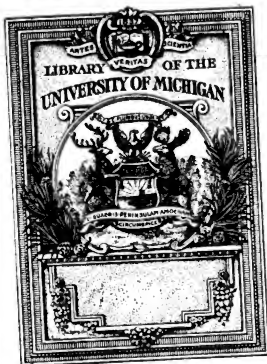
Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Adolf ...


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



10 —



REMBRANDT

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ZWEITER BAND

REMBRANDT

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,57, B. 0,46

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1634 — Portrait de l'artiste

Rembrandt Harmensz van Rijn

REMBRANDT

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 565 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

ADOLF ROSENBERG

ZWEITE AUFLAGE



STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart



Ansicht von Amsterdam
Nach einer Zeichnung Rembrandts in der Albertina in Wien

REMBRANDT

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST



Rembrandts Mutter
Radierung

Ein echter Sohn seines Volkes, mit allen Fasern seines Wesens im heimatlichen Boden wurzelnd, ist Rembrandt doch weit über seine engeren Volksgenossen und über den Bezirk seiner heimischen Kunst zu internationaler Bedeutung und Geltung emporgewachsen. Wie er schon bei Lebzeiten die Künstler seines Landes durch seine alle Gebiete des malerisch Darstellbaren umspannende Kraft überragt hat, so ist die Bewunderung seiner Universalität noch gestiegen, nachdem fast zweiundeinhalb Jahrhunderte seit seinem Tode verflossen sind, ohne daß ein Künstler von gleicher Universalität, von gleicher Tiefe und Ursprünglichkeit des Genius und von gleicher Kraft des Temperaments erstanden ist, und seitdem wir die Mittel gewonnen haben, sein gewaltiges Lebenswerk unendlich besser, als es seine Zeitgenossen vermochten, zu übersehen. Wie niemand vor ihm oder nach ihm, mit Ausnahme eines bald verschollenen Enkelsohnes, den Namen getragen hat, den er unsterblich gemacht, so ist er auch als Künstler nur er selbst und mit keinem andern vergleichbar. Kaum einen zweiten Künstler gibt es, der seinen Vorgängern und Lehrmeistern so wenig verdankt hat wie er, und wenn er wirklich einmal eine Anregung von einem fremdländischen Künstler empfängt und sie in sein Skizzenbuch notiert, so ist ihm das nur ein Rohstoff, den er nach seinem genialen Eigenwillen verarbeitet. Während Raffael in der Epoche seiner

höchsten Vollendung Werke geschaffen hat, in denen das persönliche Element, der Urheber ganz und gar hinter dem Gewordenen zurücktreten, ist Rembrandt, der subjektivste Künstler, den es gegeben hat, zeit seines Lebens ein Werdender geblieben. Ein rastlos Schaffender, der sich immer ein neues Problem stellt und auch nach seinem Tode noch in die Zukunft weist, der er die weitere Lösung der Aufgaben, die ihn beschäftigt haben, als ein Vermächtnis hinterläßt. Denn das Licht oder vielmehr der Kampf des Lichtes mit dem Schatten und seine Ueberwindung durch die siegreich eindringenden und ihn durchleuchtenden Strahlen ist etwas so Unendliches, so Unfaßbares, daß es in einem einzigen Menschenleben gar nicht erschöpft werden kann. Zwei Jahrhunderte nach Rembrandts Tode ist dieser Kampf mit dem Licht und der Bezwingung des Lichts von den Künstlern mit leidenschaftlichem Eifer wieder aufgenommen worden, und wie weit auch ihre Wege, zu diesem Ziele zu gelangen, auseinander führen mögen, ob sie sich „Impressionisten", „Freilichtmaler", „Luministen", „Nebulisten" oder sonstwie nennen, so streben sie doch alle demselben Sterne nach, der Rembrandt auf seiner ganzen Lebensbahn geleuchtet hat und von dem er nicht abgewichen ist, wie hart ihn auch das Schicksal zerzaust hat.

Zwei Naturen waren in diesem seltenen Manne vereinigt. Während ihn die eine „mit klammernden Organen" an die Erde, an alles Irdische fesselte, so daß er selbst vor der Darstellung der häßlichsten und gemeinsten Wirklichkeit nicht zurückschreckte, hob ihn die andre zu den himmlischen Höhen, aus denen ein überirdisches Licht auf die gemeinen Dinge dieser Welt zurückstrahlt. So wurde Rembrandt der größte Realist und der größte Idealist zugleich, und so gewaltig wirkt der Zauber seines Lichts, daß sich das Gemeine darunter verklärt, daß wir das Widerwärtige, dessen der schonungslose Schilderer der Wirklichkeit nicht entraten konnte, gar nicht mehr empfinden und uns selbst zu den lichten Höhen emporgehoben fühlen, von denen der Glanz des Rembrandtschen Helldunkels herabstrahlt. „Sein Licht ist in der Tat," sagt Wilhelm Bode, der tiefste und feinste Kenner des Rembrandtschen Geistes, „alles andre als naturalistisch; es ist weder Sonnenlicht noch Kerzenlicht, es ist Rembrandts ganz eignes Licht. Ausgegangen ist der Künstler freilich auch in seiner Beleuchtung von der Natur; an ihr macht er ununterbrochen seine Studien. Das Sonnenlicht oder Kerzenlicht, das er in einigen seiner frühesten Bilder noch mit beinahe naturalistischer Treue wiederzugeben suchte, erschien ihm bald zu grell und nüchtern, die Schatten dabei zu schwarz und undurchsichtig, um das Seelenleben so intim und reich zum Ausdruck zu bringen, wie er es empfand. Durch das Studium der Atmosphäre entwickelte er seine Beleuchtung zum Helldunkel, zu der Kunst, die Dinge umflossen von Licht und umgeben von der Luft zu malen; sein Helldunkel kann man daher als die ‚Kunst, die Atmosphäre sichtbar zu machen', bezeichnen." So ist Rembrandts Helldunkel in seiner völligen Ausbildung ganz sein Eigentum. Mit dem Helldunkel Correggios, dessen Lichtquellen meist sichtbar sind, besteht nicht der geringste Zusammenhang, und auch mit andern Vorgängern, die sich mit der Wiedergabe von starken Lichtwirkungen beschäftigten, verbinden Rembrandt, wie wir sehen werden, nur lose Fäden.

Rembrandt ist am 15. Juli 1606 in Leiden als der Sohn des Müllers Harmen Gerritszoon van Rijn und seiner ihm 1589 angetrauten Gattin Neeltgen Willemsdochter van Zuytbrouck geboren worden. Sein Vater befand sich zur Zeit von Rembrandts Geburt bereits in guten Verhältnissen. Außer dem Hause, das er mit seiner Familie bewohnte und das nicht weit vom Zusammenfluß der beiden Arme des Rheins lag, woher er seinen Beinamen „van Rijn" (vom Rhein) erhalten hat, besaß er den größten Teil einer Mühle, in der Malz zur Bierbereitung gemahlen wurde, und noch einige andre Häuser und Gartengrundstücke. Seine äußere Erscheinung, die eines hageren,

kränklich aussehenden Mannes, lernen wir aus einer Reihe von Bildern des Sohnes kennen (S. 18—22), die alle vor 1630 entstanden sind, da der alte Harmen schon im April 1630 im Alter von 65 Jahren starb. Noch häufiger hat Rembrandt seine Mutter gemalt, gezeichnet und radiert, so daß man das Recht hat, daraus auf ein ganz besonders inniges Verhältnis zu schließen (S. 15—17). Fast immer hat sie eine Bibel in der Hand oder in ihrem Bereich, und aus ihrem Munde hat Rembrandt sicherlich die früheste Kunde von den Geschichten erhalten, die zuerst seine Phantasie zur Gestaltung reizten und ihn dann sein Leben lang beschäftigten. Wohl haben viele seiner Vorgänger und Zeitgenossen im Lande biblische Gegenstände in großer Zahl behandelt. Aber keiner von ihnen war so gründlich in der Bibel bewandert wie Rembrandt, keiner vermochte wie er aus einer schlichten Erzählung eine so große Fülle von Anregungen zu schöpfen, von Entwicklungskeimen herauszulösen, so daß man mit Recht sagen kann, daß sich aus Rembrandts Gemälden, Radierungen und Zeichnungen die denkbar vollständigste Bibelillustration zusammenstellen läßt. Wie Rembrandt nicht müde ward, die lieben, nur unendliche Herzensgüte und Wohlwollen ausstrahlenden Züge der treuen Mutter mit Pinsel, Radiernadel und Zeichenstift festzuhalten, ihre Gestalt in immer neuen Ansichten und unter immer neuer Beleuchtung zu zeigen, so war sie auch seinem ersten Schüler, Gerard Dou, ein wertes Modell. Sie muß also als eine Patriarchin in dem kleinen Kreise, der sich um Rembrandt schon in Leiden gebildet hatte, verehrt worden sein. Auch mehrere andre Bildnisse seiner nächsten Verwandten bezeugen uns, daß Rembrandts Familiensinn sehr stark entwickelt war.

Vorerst dachten seine Eltern freilich nicht daran, ihn Maler werden zu lassen. Ihr Ehrgeiz war auf Höheres gerichtet. Viel heller als das Licht der Kunst strahlte in Leiden der Glanz, der von der 1575 gegründeten Universität ausging, an der Männer wie Justus Lipsius und Scaliger lehrten. Der Genius loci erforderte es gewissermaßen, daß der junge Rembrandt für einen gelehrten Beruf bestimmt und zunächst, zur Erklimmung der ersten Stufen, im Jahre 1620 als Lateinschüler in die Register der Universität eingetragen wurde, „damit er," wie sein ältester Biograph, der Bürgermeister von Leiden, Orlers, in seiner Beschreibung der Stadt vom Jahre 1641 sich ausdrückt, „in gereiften Jahren seiner Vaterstadt und seinem Lande mit seinem Wissen nützlich werde." In dieser Hoffnung sahen sich seine Eltern aber bald getäuscht. Wie derselbe Orlers weiter berichtet, „drängten ihn seine natürlichen Anlagen zur Zeichenkunst und zur Malerei; darum waren seine Eltern gezwungen, ihn nach seinem eignen Wunsche zu einem Maler zu geben, damit er bei diesem die ersten Anfänge der Kunst erlerne. Sie schickten ihn daher zu Jakob van Swanenburch, damit er dessen Unterricht genieße."

Durch welche Eindrücke Rembrandts künstlerische Neigungen erweckt worden sind, ist ungewiß. An hervorragenden Kunstwerken aus älterer Zeit besaß Leiden damals nur in seinem Rathaus zwei Altarbilder von Lukas van Leiden (das jüngste Gericht) und von dessen Lehrer Cornelis Engelbrechtsen. Aber stärker als diese in Rembrandts Augen schon altertümlichen Bilder mögen die Kupferstiche des Lukas van Leiden auf ihn eingewirkt haben, namentlich die, die Figuren und Szenen aus dem Volksleben seiner Zeit darstellten. Denn Rembrandt genügten Pinsel und Zeichenstift bald nicht mehr als alleinige Ausdrucksmittel; schon frühzeitig griff er zur Radiernadel, und sie hat ihn fast sein ganzes Leben hindurch begleitet, so daß seine Radierungen einen so wesentlichen Bestandteil seiner Kunst ausmachen, daß ihr Verständnis ohne die Würdigung jener nur lückenhaft wäre. Gleichwohl schließen wir sie von unsrer Betrachtung aus, weil es im Plane dieses Werkes liegt, nur Rembrandts Entwicklung als Maler vor Augen zu führen.

Was Rembrandt von zeitgenössischer Malerei um sich sah, war auch nicht gerade geeignet, ihm den rechten Weg zu weisen. Mit dem einzigen bedeutenden Maler, der in den zwanziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts in Leiden tätig war, dem Landschaftsmaler Jan van Goijen, scheint Rembrandt gar nicht in Berührung gekommen zu sein, weil ihm das Interesse an der Landschaft erst sehr viel später aufging. Sein Lehrer Jakob van Swanenburch war, soweit sich nach dem einzigen Bilde urteilen läßt, das sich von ihm erhalten hat, einer Papstprozession auf dem Petersplatze in Rom, ein mittelmäßiger Künstler. Trotzdem blieb Rembrandt, nach dem Zeugnis von Orlers, ungefähr drei Jahre bei ihm, und er soll sogar nach demselben Gewährsmann in dieser Zeit solche Fortschritte gemacht haben, „daß alle Kunstfreunde darüber entzückt waren und man zur Genüge entnehmen konnte, daß er ein ausgezeichneter Maler werden würde.“ Daraufhin entschloß sich sein Vater, ihn zu dem berühmten Maler Pieter Lastman nach Amsterdam in Lehre und Verpflegung zu geben, „damit er unter seiner Leitung sich noch weiter ausbilde.“ Das mag im Jahre 1623 oder 1624 geschehen sein. Obwohl Lastman ein bedeutenderer Maler als Swanenburch war und sich in Amsterdam eines hohen Ansehens erfreute, hielt es Rembrandt nicht länger als sechs Monate bei ihm aus. Noch im Jahre 1624 war er wieder in Leiden. Pieter Lastman war einer von den holländischen Malern, die während eines längeren Aufenthalts in Rom vollständig dem Einfluß der italienischen Kunst erlegen waren und diese italienisierende Richtung auch in ihrer Heimat fortsetzten. Damit wußte Rembrandt, der der italienischen Art, damals wenigstens noch, verständnislos gegenüberstand, nicht viel anzufangen. In Rom hatte Pieter Lastman aber den aus Frankfurt a. M. gebürtigen Jakob Elsheimer kennen gelernt und sich im Verkehr mit ihm manches angeeigne. Elsheimer malte meist Landschaften mit kleinen Figuren, biblischen und mythologischen Szenen, die er in sehr natürlicher und ungezwungener Weise und in genrehafter Auffassung mit der Landschaft in Verbindung zu bringen und sehr effektvoll zu beleuchten wußte. Seinen Einfluß hat man in einigen Jugendbildern Rembrandts zu erkennen geglaubt und darauf die Meinung gegründet, daß Lastman die Bekanntschaft Rembrandts mit Elsheimer vermittelt habe. Wenn sich das wirklich so verhalten hat, so hat Rembrandt jedenfalls das, was er durch Lastman von Elsheimer gelernt, so selbständig verarbeitet, daß von einer Nachahmung nicht die Rede sein kann.

In Leiden scheint Rembrandt zunächst noch einige Jahre in emsiger Arbeit zugebracht zu haben, bevor er sich zur Ausführung von Gemälden entschloß. Denn die ersten datierten Gemälde von seiner Hand tragen die Jahreszahl 1627. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß diesen datierten Gemälden das eine oder andre der Selbstbildnisse, die den Künstler noch völlig bartlos, etwa im Alter von zwanzig Jahren darstellen, wie z. B. das in der Galerie zu Kassel (S. 9 links), vielleicht auch Bildnisse seines Vaters oder seiner Mutter voraufgegangen sind. Seine ersten physiognomischen Studien, die ihn im Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit am meisten beschäftigten, wird er an seinem eignen Antlitz vor dem Spiegel gemacht haben. Selbstbildnisse stehen am Anfang seiner Laufbahn, und ein Selbstbildnis war auch das letzte datierte Werk von seiner Hand (S. 389 links). Selbstbildnisse nehmen überhaupt einen breiten Raum in seinem Schaffen ein. Wir können den Wechsel in seiner äußeren Erscheinung fast von Jahr zu Jahr verfolgen. Wenn in der Blüte seiner männlichen Kraft vielleicht auch die Eitelkeit, die Freude an phantastischem, malerischem Aufputz ihn zu diesem etwas ausgiebigen Kultus seiner Persönlichkeit getrieben haben mögen, so fällt dieses Motiv sowohl bei dem jungen wie bei dem alternden Rembrandt fort. Der junge Rembrandt war nichts weniger als schön oder auch nur interessant. Auf dieses gewöhnliche Gesicht mit der ziemlich knolligen Nase und den wulstigen Lippen konnte sein Besitzer

jedenfalls nicht eitel sein. Aber es war ihm das nächste und bequemste Modell, um daran seine Studien zu machen, seine Beleuchtungs- wie seine Ausdrucksstudien. Denn ebenso wichtig wie das Studium des Lichts ist ihm das der menschlichen Physiognomie und ihrer unendlichen Ausdrucksfähigkeit. Er glaubte sie nirgends besser studieren zu können als an Greisenköpfen, und Greisengestalten in biblischer oder rein genrehafter Einkleidung machen den Inhalt seiner ersten datierten Bilder aus, des über einem Briefe nachdenkenden Paulus im Gefängnis (in Stuttgart, S. 2) und des beim Kerzenlicht ein Goldstück prüfenden Geldwechslers in der Berliner Galerie (S. 1). Auf diesen



Der junge Rembrandt in seinem Atelier in Leiden
Nach einem Gemälde von Gerard Dou, im Besitz von Sir Fr. Cook in Richmond
Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

beiden Bildern, denen der etwa gleichzeitige in Nachdenken versunkene Paulus im Germanischen Museum in Nürnberg (S. 8 rechts) anzureihen ist, zeigt sich zwar bereits das Streben nach scharfen Beleuchtungskontrasten, die man bei Rembrandts Vorgängern vergebens sucht. Aber das eigentliche Helldunkel Rembrandts ist diese derb naturalistische Gegenüberstellung von grellem Licht und schwarzem Schatten noch nicht. Bemerkenswert auf beiden Bildern ist die sorgfältige Behandlung des Beiwerks: auf dem Paulusbilde die neben dem Schwerte aufgehäuften Folianten, auf dem Tisch des Wechslers die Stöße von Papieren und Büchern, die Goldstücke und die Goldwage. Wie Rembrandt in diesem stillebenartig durchgeführten Beiwerk an die älteren Leidener Stillebenmaler wenigstens äußerlich anknüpfte, hat er damit einem jüngeren Künstler,

der bald darauf als Lehrling in seine Werkstatt eintrat, die Wege gewiesen, auf denen er zeit seines Lebens gewandelt ist. Denn so gefestigt war um diese Zeit bereits Rembrandts Ansehen, daß am 14. Februar 1628 der damals fünfzehnjährige Gerard Dou, der vorher schon bei einem Kupferstecher und einem Glasmaler gelernt hatte, sein Schüler wurde und es bis zu Rembrandts Uebersiedlung nach Amsterdam auch blieb. Während dieser bald über das kleine Format und über die kleinliche Behandlung hinauswuchs und sein Helldunkel zu der für ihn charakteristischen Eigentümlichkeit ausbildete, fand Dou in der Klein- und Feinmalerei und in der von einer oder mehreren Kerzen, von einer Laterne oder einer Fackel ausgehenden Beleuchtung auf die Dauer sein Behagen. Ein interessantes Denkmal der Tätigkeit Dous bei seinem jungen Lehrmeister ist ein von Dou gemaltes Bildnis Rembrandts, das uns zugleich einen Einblick in seine Werkstatt in Leiden gewährt (siehe die Abbildung S. XIII). Das Bild auf der Staffelei, an dem er arbeitet, scheint eine Disputation zwischen jüdischen Priestern und Schriftgelehrten darzustellen.

Aus dem nächsten Jahre, 1628, sind uns ebenfalls zwei datierte Bilder erhalten: Simson und Delila (S. 4) und eine Gruppe von Soldaten an einem Wachtfeuer, vermutlich eine Darstellung des Apostels Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters (S. 3). Beide Bilder bekunden insofern einen erheblichen Fortschritt gegen die des Jahres 1627, als es sich um eine größere Zahl von Figuren handelt, die Rembrandt mit bemerkenswertem Geschick durch die Beleuchtung zusammenzubringen suchte. Von „Komponieren“ im hergebrachten Sinne kann man bei ihm nicht wohl reden. Denn er hat sich vom Anbeginn seines Schaffens in Gegensatz zu dem Hergebrachten gestellt und seinen Schwerpunkt immer in das Zufällige und darum auch Natürlichste gelegt. Die Gestalten des Alten Testaments, die auf dem Simson-Bild zum ersten Male erscheinen, hat er in phantastische orientalische Gewänder gesteckt, wie er sie vielleicht bei den Leidener Juden sah, später in Amsterdam aber noch eingehender studieren sollte. Uebrigens besaß er schon damals einen kleinen Vorrat von Requisiten, Waffen u. dergl., die er zur Ausstaffierung seiner Bilder brauchte. Ein eiserner Halskragen gehörte dazu, und auf ihn muß Rembrandt besonders stolz gewesen sein, da er sich in jenen Jünglingsjahren damit porträtiert hat (S. 11 links). Nachdem er dann gesehen hatte, welche schillernden Wirkungen das Licht auf dem spiegelnden Metall hervorrufen konnte, malte er auch seinen alten Vater mit diesem kriegerischen Halsschmuck (S. 18, 19 u. 22).

Auch der junge Dou, der sich schnell in den Rembrandtschen Familienkreis hineingelebt, gefiel sich darin, Rembrandts Vater in gleichem Habitus in seiner freilich viel zahmeren und glatteren Weise zu porträtieren. Der dritte im Bunde dieser eifrig aufstrebenden Jünglinge war der mit Rembrandt fast gleichalterige Jan Lievens, der ebenfalls ein Schüler von Pieter Lastman gewesen war. Für die Frühreife Rembrandts und die allgemeine Beachtung, die schon seine Erstlingswerke fanden, liegt uns ein gewichtiges Zeugnis in einer wahrscheinlich in den Jahren 1629 bis 1631 niedergeschriebenen Selbstbiographie des holländischen Dichters und Sekretärs des Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien, Constantin Huygens vor, der die „beiden noch bartlosen, aber schon berühmten Jünglinge“, Lievens und Rembrandt, nicht genug zu rühmen weiß. „Der eine ist der Sohn eines einfachen Handwerkers, eines Teppichwebers, und der andre der Sohn eines Müllers, aber nicht von demselben Mehl wie sein Vater. Dieses Herkommen läßt ihren Verstand und ihr Talent noch wunderbarer erscheinen. Ihre Lehrer sind mittelmäßige, kaum bekannte Männer; denn die bescheidenen Mittel ihrer Eltern erlaubten ihnen nicht, ihnen bessere zu geben. Ihrem Genie allein verdanken sie, was sie sind, und ich bin überzeugt, daß sie, sich selbst

überlassen, wenn ihnen die Laune zum Malen gekommen wäre, zu derselben Stufe des Talents gelangt wären, zu der sie, wie man sehr mit Unrecht glaubt, ihre Lehrer gebracht hätten ... Rembrandt übertrifft Lievens an Verstand und Lebhaftigkeit der Empfindungen; dieser ist dafür seinem Genossen durch eine gewisse stolze Hoheit des Gebarens und eine gewisse Formenfülle überlegen. Denn da er in seinem jugendlichen Feuereifer nur das Großartige und Prächtige angreift, gefällt er sich nicht nur, der natürlichen Größe der Gegenstände, die er darzustellen hat, gleichzukommen, sondern sie noch zu übertreffen. Rembrandt erreicht dagegen, kraft seines Talents, selbst in den beschränkten Größenverhältnissen, die er mit Vorliebe wählt, eine solche Kraft der Zusammenfassung, daß man vergebens ihresgleichen in den umfangreichsten Kompositionen seiner Kunstgenossen suchen würde." Als Beispiel nennt Huygens dann die Darstellung eines Judas, der dem Hohenpriester die Silberlinge zurückbringt, und rühmt daran besonders den Ausdruck der Reue und der Verzweiflung, die den Körper des mit gerungenen Händen auf den Knien liegenden Verräters schütteln.

Da sich dieses Bild erhalten hat (S. 5), sind wir imstande nachzuprüfen, inwieweit Huygens' Begeisterung berechtigt war. Wenn wir, denen Rembrandts ganzes gewaltiges Lebenswerk vor Augen liegt, sie auch nicht völlig zu teilen vermögen, so geht doch aus Huygens' Lobeserhebung so viel hervor, daß das Bild für jene Zeit etwas Außerordentliches gewesen sein muß. Und als etwas Außerordentliches müssen auch wir es betrachten, soweit die Ursprünglichkeit der Auffassung und die Feinheit der Beobachtung in Betracht kommen, da Rembrandt bei der Darstellung dieser Szene, soviel wir wissen, ganz aus sich selbst geschöpft hat. Um wie viel lauter noch würde Huygens' Lob geklungen haben, wenn er ein Bild gekannt hätte, das kurze Zeit nach dem Judas entstanden ist. Diese erste, vollkommen reife und durchaus persönliche Schöpfung des jungen Meisters läßt uns erst völlig ermessen, was Rembrandt in der Konzentrierung einer Fülle von Gestalten auf kleinem Raum und zugleich in der Kraft des Ausdrucks bei solcher Beschränkung leisten konnte. Es ist die Darstellung Christi im Tempel von 1631 im Museum des Haag (S. 33), der Augenblick, wo der greise Simeon das Jesuskind in seine Arme nimmt und Gott lobt, daß seine Augen den Heiland gesehen haben. Wie lebhaft und mannigfaltig ist das Erstaunen der Umstehenden, des Elternpaars, der zufällig herbeigekommenen Bettler und des vom Rücken gesehenen Hohenpriesters in Miene- und Gebärdensprache ausgedrückt! Und wie poetisch wirkt der Zauber des Lichts, von dem man nicht weiß, von wannen es kommt, das aber in die entferntesten Winkel des gewaltigen Kirchenraums dringt und auf dem goldenen Schmuck der Altäre spielt! Außer dieser Gruppe im Vordergrunde und den links im Schatten der Kirche kaum sichtbaren Figuren zählt man noch 42 Personen, die sich auf- und abwärts auf der Treppe bewegen, die zu einem Altar unter hohem Baldachin führt, an dem ein zweiter Priester ein kniendes Paar einsegnet. So aus dem Vollen zu spenden vermochte bereits ein Künstler, der eben erst das fünfundzwanzigste Lebensjahr erreicht hatte. Aus diesem Bilde erfahren wir, wie Rembrandt die sieben Jahre, die seit seiner Heimkehr aus Lastmans Werkstatt verflossen waren, ausgenutzt hatte und wie alle übrigen Bilder dieser Zeit nur Vorstudien gewesen waren, die er in dieser Darstellung im Tempel gleichsam zu einer ersten, großen Kraftäußerung zusammenfaßte.

Damit wollte Rembrandt aber nur einen der Höhepunkte bezeichnen, auf die seine Kunst lossteuerte. Daneben war er ebensosehr auf eine realistische Schilderung des Lebens seiner Zeit bedacht, und diese fand er, indem er die heiligen Gestalten mit der Atmosphäre holländischen Kleinbürgertums umgab. In das idyllische Glück einer holländischen Handwerkerfamilie führt uns das ebenfalls 1631 gemalte Bild einer heiligen

Familie in der Münchner Pinakothek (S. 31) ein. Die Figuren sind lebensgroß, in der Tracht der Zeit dargestellt und unterscheiden sich schon dadurch von den kleinen Gestalten auf dem Haager Bilde, mehr aber noch von diesen durch den weniger verschmolzenen, viel stärker betonten Gegensatz zwischen Licht und Schatten. Für die Maria hat dasselbe Modell gedient, so daß schon dadurch, wenn die Jahreszahlen nicht wären, die Zusammengehörigkeit beider Bilder bezeugt wäre. Trotz ihres grundverschiedenen äußeren Charakters haben sie aber ein gemeinsames inneres Merkmal: die gemütvolle Auffassung, das Zurückstrahlen der innersten Empfindungen auf die Gesichter, die gleichsam im Glanze der Verklärung leuchten.

Die Begeisterung, die Huygens vor den Jugendwerken Rembrandts empfand, scheint auch von andern geteilt worden zu sein. Ob seine biblischen Bilder oder seine Bildnisse, die eignen wie die seiner Verwandten und Freunde, seinen Ruhm über die Mauern Leidens verbreitet haben, ist ungewiß. Es knüpften sich aber schon um 1630 Beziehungen zu Amsterdam an, die bald so rege wurden, daß sich Rembrandt entschloß, zu Ende des Jahres 1631 oder zu Anfang des folgenden ganz nach Amsterdam überzusiedeln, von wo er schon einige Bildnisaufträge erhalten hatte, die er noch im Jahre 1631 ausführte (S. 36 u. 37). Die Tatsache seiner Uebersiedlung wird uns durch den schon genannten Bürgermeister Orlers von Leiden bezeugt, der ausdrücklich hervorhebt, daß Rembrandt zu der Uebersiedlung dadurch bewogen worden war, daß „seine Kunst und seine Werke den Einwohnern von Amsterdam sehr gefallen hätten und er von Leiden aus häufig veranlaßt worden wäre, dort Porträts und andre Gemälde auszuführen." Den unmittelbaren Anlaß zu seiner Uebersiedlung nach Amsterdam hat vielleicht ein großer Auftrag gegeben, der Rembrandt mit berechtigtem Stolze erfüllt haben wird. Der Professor Tulp, einer der berühmtesten Aerzte und zugleich einer der angesehensten Bürger Amsterdams, den das Vertrauen seiner Mitbürger viermal auf den Posten eines Bürgermeisters berief, hielt seit 1628 zweimal in der Woche anatomische Vorlesungen oder vielmehr Demonstrationen an der Leiche vor der Gilde der Amsterdamer Chirurgen, und zur Erinnerung an diese Lehrtätigkeit wollte er der Gilde sein Bildnis schenken. Es handelte sich dabei aber nicht bloß um ein einzelnes Porträt, sondern um ein Gruppenbildnis, da sich Dr. Tulp nach der Sitte der Zeit bei Ausübung seines Lehramts, inmitten seiner Zuhörer dargestellt sehen wollte. Es war also ein Seitenstück zu den zahlreichen Genossenschaftsbildern, die bereits fast ein Jahrhundert lang den holländischen Malern mehr nahrhafte als dankbare Aufgaben gestellt hatten, da diese Bilder gewöhnlich nach der Kopfzahl der Dargestellten bezahlt wurden, d. h. jeder der Porträtierten mußte eine vorher festgesetzte Summe zahlen. War schon die Freude am Bildnis, das bis zur selbstgefälligsten Eitelkeit gesteigerte Selbstbewußtsein im Gefühl der in schweren Kämpfen errungenen bürgerlichen Freiheit in den protestantischen Niederlanden so gewachsen, daß die Bildnismalerei alle übrigen Zweige der Malerei und der Kunst überhaupt weit in den Schatten stellte, so kam noch das ins Unübersehbare gestiegene Vereins- und Korporationswesen hinzu, um die Bildnismalerei üppig gedeihen zu lassen. Wenn sich nicht ganze Schützengesellschaften, Zünfte, Gilden und gemeinnützige Verbände Mann für Mann porträtieren ließen, so mußten es doch wenigstens ihre jeweiligen Vorsteher tun, und diesen „Gesellschaftsstücken", die in der holländischen Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts eine große Rolle spielen, reihen sich auch die „Anatomiestücke" an, von denen es schon eine ganze Anzahl gab, als Rembrandt jenen Auftrag erhielt. Zwei solcher Darstellungen befanden sich sogar in demselben Lokale der Chirurgenzunft, für die Rembrandt sein Bild malen sollte, die eine von Thomas de Keijser, die andre von Nicolaes Elias, und diese beiden, mit denen Rembrandt wetteifern sollte, waren die gefeiertsten

Bildnismaler Amsterdams zur Zeit, als der junge Leidener Meister die erste Fühlung mit der reichen Handelsstadt und ihren tonangebenden Kreisen gewann.

Was war natürlicher, als daß der junge Mann, der sich jenen älteren, bewährten und wohleingeführten Meistern gegenüber als Anfänger fühlen mußte, nichts Besseres zu tun hatte, als ihnen abzulernen, was ihm seiner Meinung nach fehlte. Bisher hatte er nur seine nächsten Verwandten, zu denen sich seit etwa 1630 noch seine jüngere Schwester Lisbeth gesellt hatte (S. 47—51), porträtiert, und diese mußten es sich gefallen lassen, daß er mit ihnen nach seiner künstlerischen Laune umsprang und sie als Versuchsobjekte für seine Beleuchtungsstudien benutzte, ohne sich um die gemeine Aehnlichkeit zu kümmern. Jetzt, wo die Aufträge kamen, mußte er sich den Wünschen seiner Besteller anbequemen. Gleichwohl ist den zahlreichen Bildnissen, die in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden sind, nicht anzusehen, daß er sie mit Unlust oder gar mit Widerwillen ausgeführt hätte, nur weil er etwa nicht nach seiner eignen Laune mit den Modellen schalten und walten konnte. Im Gegenteil zeichnen sich fast alle diese Bildnisse durch eine überaus große Sorgfalt der Ausführung in allen Einzelheiten, namentlich auch in den Händen aus, so daß man sogar früher einige als „unrembrandtsch“, nicht als echte Werke des Meisters hat gelten lassen wollen und daß man noch jetzt mit einer gewissen Mißachtung von dem „Modemaler“ spricht, der sich mit Verleugnung seines eigentlichen Naturells um des schnöden Erwerbs willen dem herrschenden Zeitgeschmack anbequemt hätte. Wenn er dann wieder „ganz Rembrandt“ sein wollte, hätte er sich erfrischt, indem er mythologische Bilder in romantisch-phantastischem Stil, wie den „Raub der Proserpina“ (S. 57) und die „Minerva“ (S. 45 rechts u. S. 53), den „Raub der Europa“ (S. 56), oder in burlesker Auffassung, wie den „Raub des Ganymed“ (S. 131, vergl. die nebenstehende Abbildung), malte. Das ist eine durchaus irrige Auffassung. Sein Ehrgeiz trieb ihn vielmehr, unmittelbar mit de Keijser zu wetteifern, ihm die Kunstgriffe, mit denen jener die Gunst des Amsterdamer Publikums gewonnen, abzusehen und ihn dann möglichst nach allen Richtungen zu übertreffen. Das ist ihm denn auch sehr bald gelungen, wie wir an den etwa fünfzig Bildnissen, die er allein in den Jahren 1632 bis 1634 gemalt hat, deutlich verfolgen können. Seine Charakteristik ist vor allem lebendiger und geht mehr in die Tiefe, soweit es bei diesen zugeknöpften, gewissermaßen immer auf Stelzen stehenden Amsterdamer Handelsherren und ihren nicht minder steifen Ehehälften überhaupt möglich war. Die Geheimnisse großer Seelen hatte Rembrandt nicht zu ergründen und zu enthüllen. So blieb ihm nichts andres übrig, als mit seinem technischen Können zu glänzen, indem er kraftvoll und plastisch modellierte, das Helldunkel immer feiner ausbildete und, was Bode besonders betont, durch eine geschlossene Beleuchtung das Interesse der Beschauer so energisch auf den Kopf, die Augen und die Hände konzentrierte, daß man geistig bedeutendere Menschen vor sich zu haben glaubt, als es die Dargestellten wohl meistens waren. In der gesamten An-



Entwurf zum Raub des Ganymed
Federzeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett

ordnung zeigt er nicht selten eine Feinheit und Vornehmheit des Geschmacks, in der detaillierten Durchführung der Köpfe, der Hände und der einzelnen Stücke der Tracht eine Sorgsamkeit, daß man an die gleichzeitigen Bildnisse van Dycks, des Modemalers der englischen Aristokratie, erinnert wird. Besonders glänzende Beispiele dafür sind die 1634 gemalten Bildnisse des Marten Day und seiner Gattin (S. 116 u. 117).

Diese Bildnismalerei im großen Stil war für Rembrandt auch eine gute Schule. Er, der bisher nur Gemälde mit kleinen Figuren gemalt hatte — die heilige Familie in München war eine vereinzelte Ausnahme —, war jetzt durch die Wiedergabe lebensgroßer Figuren genötigt, der Natur fester ins Auge zu sehen und seine geniale Willkür in die Grenzen seiner Aufgabe zu zwingen. Bode hat schon darauf hingewiesen, daß dieser Zwang seiner künstlerischen Ausbildung zugute gekommen ist, als er zu gleicher Zeit biblische und andre Kompositionen mit naturgroßen Figuren zu malen begann. „Durch diese Beschäftigung als Porträtmaler hat der junge Künstler treue und einfache Wiedergabe der Formen und des Charakters, strenge Zeichnung, wahre Karnation und volle Beherrschung der Maltechnik gewonnen und doch nichts von seiner Eigenart eingebüßt."

Auch in der „Anatomie des Dr. Tulp" (S. 40—42), so unvollkommen sie auch noch in manchen Einzelheiten ist, hat Rembrandt schon mehr geboten als seine Vorgänger, indem er die Figuren durch ein gemeinsames Interesse zu einer lebendigen Gruppe verband, indem er sie durch die geschlossene Beleuchtung noch fester zusammenbrachte und nach größter Mannigfaltigkeit des Ausdrucks strebte, obwohl er ängstlich darauf zu achten hatte, daß keinem der Dargestellten sein Recht auf vollkommene Porträtähnlichkeit verkürzt wurde. Die Obmänner der Amsterdamer Chirurgenkorporation hielten sogar darauf, daß ihre Namen der Nachwelt überliefert wurden. Denn der eine der Ihrigen, der gerade aus dem Bilde herausblickt, hält einen Zettel in der Hand, auf dem die Namen der Dargestellten verzeichnet und mit Zahlen von 1 bis 8 versehen sind, die mit den auf die einzelnen Figuren aufgemalten Zahlen korrespondieren. Jeder Irrtum ist also ausgeschlossen! Man glaubt sogar den Leichnam des Verbrechers zu kennen, der auf dem Seziertisch ausgestreckt liegt. Denn andre Leichen als die von gerichteten oder in Gefängnissen gestorbenen Verbrechern standen damals den Anatomen noch nicht zur Verfügung. Der Leichnam in der Verkürzung ist Rembrandt am wenigsten gelungen und auch im übrigen oberflächlich behandelt, was nicht zu verwundern ist, wenn man sich erinnert, daß damals die Gelegenheit, an der Leiche eingehende Studien zu machen, äußerst selten geboten wurde. Rembrandt ließ die Sache trotzdem nicht aus den Augen. Als ihm 1656 ein zweiter ähnlicher Auftrag, ebenfalls für den Saal der Chirurgengilde, zuteil wurde, suchte er gerade dadurch zu glänzen, daß er den Leichnam in äußerst schwieriger, diesmal ungleich besser gelungener Verkürzung darstellte. Diese „Anatomie des Dr. Johannes Deyman" wurde im Jahre 1723 durch einen Brand größtenteils zerstört. Nach mannigfachen Schicksalen ist das übriggebliebene, auch noch arg beschädigte Bruchstück, das nur noch den Leichnam, einen Diener und den Dr. Deyman, diesen aber ohne Kopf, enthält, in das Reichsmuseum in Amsterdam gekommen (S. 305). Dieses Bild muß gerade wegen der meisterhaften Verkürzung des Leichnams in hohem Ansehen gestanden haben, wofür uns ein merkwürdiges Zeugnis in dem Bericht eines deutschen Reisenden, Zacharias von Uffenbach, vorliegt, der 1712 das anatomische Theater der Amsterdamer Chirurgengilde besucht hat und von seinen Eindrücken erzählt: „Der Junge, so uns herumführte, rühmte die Schilderei an der Türe insonderheit, allwo der Tote in der Verkürzung liegt, so daß man ihm unter die Fußsohlen siehet. Es ist zwar ein gutes Stück, doch nicht das beste. Eines rechterhand des Kamins ist demselben weit vorzuziehen und war unvergleichlich. Auf diesem Stück verrichtet der



Saskia van Uijlenburgh
Silberstiftzeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin

berühmte Anatomicus Tulpius die Sektion. Hievor soll ein noch lebender Bürgermeister allhier tausend Taler geboten haben, wie es dann gewiß gar schön." Der deutsche Reisende teilte also den Geschmack von Rembrandts Zeitgenossen, die den Bildnismaler der dreißiger Jahre mit Aufträgen überhäuften, während sie sich von dem Rembrandt der vierziger Jahre mehr und mehr zurückzogen und den der fünfziger Jahre ganz aufgaben, weil sie ihm auf den einsamen Bahnen, auf die ihn sein rastloser Genius gedrängt hatte, nicht zu folgen vermochten.

Ein weibliches Profilbildnis aus dem Jahre 1632 macht uns zum ersten Male mit der Persönlichkeit bekannt, die in Rembrandts Leben entscheidend eingreifen und auch nach ihrem frühzeitigen Tod noch auf die ganze äußere Gestaltung von Rembrandts späterem Lebensgang bestimmend einwirken sollte. Als Rembrandt nach Amsterdam übersiedelte, nahm er zuerst bei dem ihm von seinem früheren Aufenthalt befreundeten Kunsthändler Hendrik van Uijlenburgh Wohnung. Eine Base Hendriks, die damals achtzehnjährige Saskia van Uijlenburgh, die Tochter des 1624 verstorbenen Rechtsgelehrten und Bürgermeisters von Leeuwarden, war 1632 nach Amsterdam zum Besuch ihrer verheirateten Schwester, der Gattin des Predigers Jan Cornelisz Sylvius, gekommen, und Rembrandt scheint sie bei dieser Gelegenheit, vermutlich im Hause ihres Vetters, kennen gelernt zu haben. Ein Zeugnis dafür liegt in jenem Bildnis vor, das Rembrandt nach ihr, vielleicht auf Wunsch ihres Vetters, im Jahre 1632 gemalt hat (S. 96), anscheinend noch uninteressiert, in der einfachen Tracht der Zeit, ohne jedes künstlerische Arrangement und ohne jede phantastische Zutat. Aber der Eindruck, den Rembrandt von der Anmut und der frischen Jugendlichkeit des damals zwanzigjährigen Mädchens empfangen hatte, war doch so nachhaltig, daß er, als Saskia im nächsten Jahre den Besuch bei ihren Verwandten wiederholte, um sie warb und auch ihr Jawort erhielt. Aus einer köstlichen Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (siehe die Abbildung S. XIX), deren von Rembrandt selbst beigefügte Unterschrift lange mißdeutet worden ist, erfahren wir, daß die Verlobung am 5. Juni 1633 stattgefunden hat. Denn in der Unterschrift, die, ins Deutsche übertragen, lautet: „Das ist nach meiner Hausfrau konterfeit, als sie 21 Jahre alt war, am dritten Tag, als wir getraut waren, den 8. Juni 1633", bedeutet das Wort „getraut" nach damaligem holländischen Sprachgebrauch „verlobt", nicht vermählt. Die Vermählung fand erst, wie wir aus den Urkunden wissen, am 22. Juni 1634 statt, nachdem zwölf Tage vorher durch Eintragung in das Heiratsregister der Stadt Amsterdam zwischen dem Prediger Sylvius als dem Vertreter der Braut und Rembrandt gewisse, das Aufgebot betreffende Förmlichkeiten erledigt worden waren. Rembrandts Unterschrift unter diesen Akt ist auf unserm Titelbilde, einem der Selbstbildnisse des gleichen Jahres, wiedergegeben.

Noch ein zweites Bildnis Saskias hat, soviel sich mit Sicherheit feststellen läßt, Rembrandt während ihres Brautstandes gemalt: das Profilporträt in der Kasseler Galerie, auf dem Saskia einen Rosmarinzweig, in Holland das Zeichen der Verlobten, in der Hand hält (S. 100 rechts). An dieses Bildnis, das vom Jahre 1632 und die Silberstiftzeichnung wird man sich zu halten haben, wenn man wissen will, wie Saskia wirklich ausgesehen hat. Denn nachdem sie erst in Rembrandts Haus eingezogen war, um ihm fast ein Jahrzehnt lang als liebstes Modell zu dienen, schaltete er in souveräner Künstlerlaune mit ihr, wie er es mit seinem eignen Ich gewohnt war. Schon auf dem Kasseler Bilde hat er sie mit einem phantastischen Kostüm nach eignem Geschmack und eigner Zusammenstellung herausgeputzt, das in seiner heiteren Farbenpracht in schroffem Gegensatz zu der steifen, farb- und reizlosen Tracht steht, in der sich die Frauen der reichen Handelsherren malen ließen. Mochten sie es immerhin! Rembrandt erhielt um diese Zeit [illegible] bis 600 Gulden für jedes Bildnis, und er brauchte das Geld, da es ihn danach

lüstete, seinen jungen Hausstand auf einen großen Fuß zu stellen oder doch wenigstens sein junges Glück in Juwelen zu fassen. Denn um diese Zeit war Rembrandt bereits ein leidenschaftlicher Sammler von Kunstgegenständen und Kostbarkeiten jeglicher Art, besonders von Edelsteinen, Perlen und Silbergerät, und diese Leidenschaft wuchs mit den Jahren, bis sie ihm schließlich zum Verhängnis wurde. Schon auf dem Kasseler Bilde sehen wir Saskia mit reichem Juwelenschmuck um Hals, Brust und Armen behängt. Sogar die Haare sind mit goldenen Ketten umschlungen. Auf ihrem Kopfe erblicken wir auch zum ersten Male jenen breitrandigen Federhut, der unter dem Namen „Rembrandthut“ in die Mode unsrer Zeit eingezogen ist und sich in verschiedenen Abwandlungen lange darin erhalten hat.

Saskia hatte ihrem Gatten ein für jene Zeit beträchtliches Vermögen (40000 Gulden) in die Ehe gebracht, und schon aus diesem Grunde mag sie, zumal in der Sorglosigkeit des ersten Eheglücks, den üppigen Neigungen Rembrandts keinen Einhalt getan haben. Wenn sie auch auf dem berühmten Dresdner Doppelbildnis ob der stürmischen Huldigung ihres Gatten noch etwas befangen und geniert dreinschaut (S. 103), so wird sie sich bald an ihre den Künstler und den Mann gleichmäßig beglückende Rolle als stets bereites Modell gewöhnt haben, und einige historische Kompositionen aus dieser Zeit, wie z. B. die „Danae“ in Petersburg (S. 156 u. 157) und die badende Susanna im Haag (S. 161 rechts), machen es sogar wahrscheinlich, daß Saskia zuletzt auf alle künstlerischen Wünsche und Launen ihres Gatten einging. Im Aufwandmachen waren sie jedenfalls ein Herz und eine Seele. Saskia mußte es sich gefallen lassen, daß gewisse Verwandte väterlicherseits, mit denen sie wegen Erbschaftsangelegenheiten in Prozeß geraten war, sie in üble Nachrede brachten und behaupteten, sie hätte ihr väterliches Erbteil in Schmucksachen und anderm Tand vergeudet. Rembrandt erhob zwar die Beleidigungsklage und verlangte Schadenersatz, aber er wurde am 16. Juli 1638 mit seiner Klage abgewiesen, weil der Gerichtshof den Tatbestand einer Beschädigung nicht anerkennen wollte.

Für Rembrandt war der Juwelenschmuck, mit dem er seine Gattin behängte, zugleich eine Quelle künstlerischer Anregungen, ein Anlaß, koloristische Probleme zu lösen, denen er jetzt um so lieber nachhängen konnte, als er durch die Veränderung seiner materiellen Lage nicht mehr so dringend auf die Bildnismalerei angewiesen war. Die ganze Virtuosität seines Pinsels setzte er daran, das flimmernde Spiel des Lichts auf den Perlen, Diamanten und farbigen Steinen wie auf den seidenen Gewändern festzuhalten und doch das Ganze in einem Helldunkel, das mit den Jahren immer wärmer und farbiger wurde, zusammenzustimmen. Welchen Anteil er selbst an den Toilettenstudien seiner jungen Frau genommen hat, scheint durch ein Bild im Buckingham-Palast (S. 102) bezeugt zu sein, das früher den Namen „Der Bürgermeister Pancras und seine Frau“ trug, das aber zweifellos Rembrandt und seine Gattin um 1635 darstellt, da Rembrandt fremde Personen niemals anders als in der Tracht ihrer Zeit porträtiert hat. Freilich ist bei diesem Doppelbildnis noch viel weniger Porträtähnlichkeit vorhanden als bei dem Dresdner, und die steife, interesselose Haltung des jungen Mannes, der ziemlich gelangweilt das Perlenhalsband hält, hat sogar den Verdacht erweckt, als hätten wir hier die aus Rembrandtschen Studien zusammengestoppelte Arbeit eines Schülers vor uns. Um so auffallender ist jene Haltung, wenn man dieses Doppelbildnis mit einem andern, fast um dieselbe Zeit (1633) entstandenen vergleicht: dem in derselben Galerie befindlichen Schiffsbaumeister mit seiner Frau, die eilfertig in das Arbeitszimmer des Gatten getreten ist und ihm, die Türklinke noch in der Hand, einen Brief überreicht (S. 79). Mit welchem Geschick ist Rembrandt der Gefahr aus dem Wege gegangen, zwei Figuren ohne enge geistige Gemeinschaft, gleichsam als „Sitz-

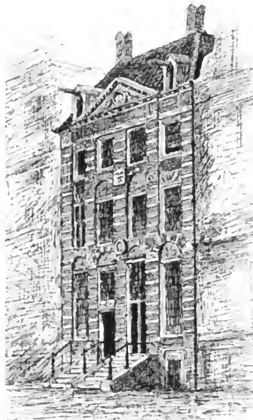
gesichter" nebeneinander zu stellen! Wie überzeugend hat er das harmonische Zusammenleben dieses Paares durch das glücklich gewählte Motiv geschildert! Und eine gleiche Lebendigkeit, nur in einem noch größeren, fast historischen Stile hat er in einem acht Jahre später entstandenen Doppelbildnis in der Berliner Galerie erreicht, auf dem der Mennonitenprediger Cornelis Anslo wahrscheinlich ebenfalls mit seiner Gattin dargestellt ist (S. 192).

Auf Bildnistreue kam es Rembrandt also auf den meisten Bildern, auf denen er sich und seine Gattin oder diese allein dargestellt hat, gar nicht an. So sehr war es ihm immer um das malerische Problem, das ihn jeweilig beschäftigte, zu tun, daß es ihm schließlich ganz gleichgültig war, ob Saskia schwarze, braune oder gar hellblonde Haare bekam, wenn er nur in seinem Ringen um den ihm vorschwebenden koloristischen Ausdruck einen Schritt vorwärts gelangte. Und wirklich hatte er zu Ende der dreißiger Jahre die Genugtuung, daß er alle malerischen Ausdrucksmittel mit vollkommener Meisterschaft zu beherrschen vermochte.

Wie wenig sich Rembrandt trotz seiner günstigen Lebenslage einem schwelgerischen, entnervenden Leben ergab, zeigt die stattliche Anzahl der zum Teil sehr umfangreichen Bilder biblischen und historischen Inhalts, die neben den Saskiabildern, von denen wir nur noch die Saskia als Flora beim Herzog von Buccleuch (S. 99), die früher sogenannte „Judenbraut" in Petersburg (S. 133 rechts) in Wahrheit Saskia in besonders phantastischem Aufputz, vielleicht ebenfalls als „Flora" gedacht, hervorheben wollen, den Selbstbildnissen und einer Fülle von Radierungen in der Zeit von 1634 bis zu Saskias Tode (1642) entstanden sind. Wir zitieren nur die künstlerisch oder wegen ihres Umfangs hervorragendsten, wobei wir uns an die Zeitfolge halten: den ungläubigen Thomas (1634, S. 114) und das Opfer Abrahams (1635, S. 146) und Abraham und die drei Engel (S. 162 u. 163) in der Eremitage zu St. Petersburg, die Sophonisbe, die den von ihrem Gatten gesandten Giftbecher empfängt (in Madrid, von 1634, mit den Zügen und dem Geschmeide Saskias, S. 125), die beiden Bilder aus der Geschichte Simsons, des „jüdischen Herkules", dessen Taten und Schicksale Rembrandt besonders interessierten; Simson bedroht seinen Schwiegervater (von 1635, in Berlin, S. 149) und die Blendung Simsons (von 1636, in Frankfurt a. M., S. 151), zu denen sich bald darauf (1638) die Hochzeit Simsons gesellte (in der Dresdner Galerie, S. 170), den Abschied des Engels von der Familie des Tobias, dessen Geschichte Rembrandt nicht minder lebhaft beschäftigte als die Simsons (von 1637, im Louvre, S. 159), das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge (von 1637, in Petersburg, S. 160), Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner (von 1638, in London, S. 171), die heilige Familie im Louvre (S. 184) und die Begegnung der Maria mit Elisabeth (beim Herzog von Westminster, S. 185, beide von 1640) und endlich, den großartigen Abschluß dieser Reihe bildend, das Opfer Manoahs von 1641 (in Dresden, S. 194), das man zum Zyklus der Simson-Bilder rechnen kann, weil Manoah und sein Weib, denen der entschwebende Engel des Herrn die Geburt eines Sohnes verkündigt hat, die zukünftigen Eltern Simsons sind.

Eine besondere, geschlossene Gruppe unter den religiösen Bildern der dreißiger Jahre stellen fünf Gemälde mittleren Umfangs dar, die Rembrandt in den Jahren 1633 bis 1639 für den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien gemalt hat. Im Gegensatz zu Rubens, der von den Fürsten und Herren dieser Welt in wahrhaft verschwenderischer Fülle mit Aufträgen jeglicher Art bedacht worden ist, war dieser der einzige Auftrag, den Rembrandt, soweit unsre Kenntnis reicht, jemals von einem Regenten erhalten hat. Dabei ist der Statthalter der Niederlande wohl nicht aus eignem Antrieb auf Rembrandt gekommen, sondern seine Aufmerksamkeit ist erst durch seinen Sekretär Constantin Huygens, den ersten Herold Rembrandtschen Ruhms, auf ihn gelenkt worden. Huygens

war auch der geschäftliche Vermittler, wie wir aus sechs Briefen, den einzigen von Rembrandts Hand erhaltenen, erfahren, die an ihn gerichtet sind. Die fünf Gemälde, die Szenen aus der Passion Christi darstellen, waren, wie das gleiche Format beweist, für einen gemeinsamen Raum vielleicht zur Ausschmückung der Hauskapelle des Prinzen bestimmt. Zuerst, noch im Jahre 1633, vollendete Rembrandt die Kreuzesaufrichtung und die Kreuzabnahme, dann folgte nach längerer Pause (1636) die Himmelfahrt Christi, und den Schluß machten die Auferstehung und die Grablegung (S. 134—137). Wenn wir diese Bilder im Zusammenhang von Rembrandts gesamtem Schaffen betrachten, werden wir schwerlich geneigt sein, ihnen eine erste Stelle unter den Meisterwerken des Künstlers einzuräumen. Bode macht mit Recht auf die Ueberfüllung der Komposition, auf das gewaltsame und übertriebene Pathos und auf gewisse Derbheiten und Roheiten aufmerksam. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß diese Mängel von den Zeitgenossen nicht als solche empfunden wurden, daß diese Bilder vielmehr durch ihre Gefühlstiefe und ihre ergreifende Stimmung die Zeitgenossen stark ansprachen, nicht zum wenigsten darum, weil zum ersten Male ein protestantischer Maler das Andachtsgefühl erweckt hatte, das bisher nur die katholischen Kirchenmaler hervorzurufen vermocht hatten. Rembrandt selbst war, wie aus seinen Briefen hervorgeht, nicht wenig stolz auf diese Bilder, deren jedes ihm ein Honorar von 600 Gulden einbrachte. Die Kreuzabnahme erfreute sich einer besonderen Beliebtheit, und auch Rembrandt scheint sie als das Meisterwerk der Reihe betrachtet zu haben, da er danach eine Radierung anfertigte und das Gemälde selbst im Jahre 1634 in größerem Maßstabe, aber mit vielen Abweichungen in Einzelheiten wiederholte (in Petersburg, S. 135).



Rembrandts Haus
in der Breestraat in Amsterdam

Aus Erkenntlichkeit für die Dienste, die Huygens ihm in dieser Angelegenheit geleistet, schenkte ihm Rembrandt ein großes Bild, von dem er aber nur das Maß (10 Fuß lang und 8 Fuß hoch) angibt. Wohl mit Recht hat man nach dieser Maßangabe geschlossen, daß es die Blendung Simsons gewesen ist (S. 151). „Hängen Sie dieses Bild,“ sagt er am Schlusse des Briefes, der die Sendung begleitete, „in ein starkes Licht und so, daß man davon weit abstehen kann, so soll sich's am besten schicken.“ Er wollte also schon damals, daß seine Bilder aus einer gewissen Entfernung betrachtet werden sollten, und mit den Jahren malte er noch stärker auf die Fernwirkung, was er einmal in das drastische Wort gekleidet haben soll, daß seine Bilder nicht zum „Beriechen“ da wären.

Rembrandt hatte aber noch einen andern Grund, sich Huygens durch ein Geschenk zu verpflichten. Denn wie aus jenem Briefe hervorgeht — er ist vom 27. Januar 1639 datiert —, war es ihm sehr um eine möglichst schnelle Bezahlung der Restsumme für zwei Bilder zu tun, „womit mir absonderlich gedient sein sollte.“ Wir wissen auch,

warum. Nachdem Rembrandt nach seiner Verheiratung mehrere Male seine Wohnung gewechselt, entschloß er sich, endlich seßhaft zu werden und sich ein Haus zu kaufen. Am 5. Januar 1639, also wenige Wochen vor Absendung des Briefes an Huygens, war der Kauf abgeschlossen worden, durch den er ein Haus in der Breestraat, mitten im Judenviertel erwarb (siehe die Abbildung S. XXIII). Wenn er von der Kaufsumme von 13000 Gulden die erste Rate, ein Viertel, auch erst nach einem Jahre und den Rest in fünf oder sechs Jahren zu bezahlen brauchte, so verursachte doch die Uebersiedlung in sein neues Heim und die Einrichtung darin nicht unbeträchtliche Kosten. Es muß also an dem Gerede seiner feindlich gesinnten Verwandten, daß Rembrandt und



Graf Castiglione
Federzeichnung Rembrandts nach Raffael

seine Frau über ihre Verhältnisse hinaus gelebt hätten, etwas Wahres gewesen sein.

Rembrandt ließ sich übrigens durch seine augenblickliche Geldverlegenheit nicht abhalten, den in Amsterdam häufigen Kunstversteigerungen beizuwohnen, durch die er seine Sammlungen zu vermehren fortfuhr, aus denen er aber auch durch das Studium der zum Verkauf gestellten Kunstwerke für seine eigne Kunst Nutzen zog. Gerade aus dem Jahr 1639 liegt uns ein interessantes Zeugnis dafür in der hier abgebildeten Federzeichnung vor, die in flüchtigen Strichen das Bildnis des Grafen Castiglione von Raffael wiedergibt. Im Frühjahr 1639 war ein Kunsthändler mit einer ganzen Schiffs-‑dung italienischer Bilder, deren Gesamtwert auf 50000 Gulden geschätzt wurde, nach ‑terdam gekommen, und am 7. April fand, wie wir aus der Beischrift Rembrandts ‑ener Federzeichnung erfahren, die Versteigerung statt. Mit schwerem Herzen mag

Rembrandt bei seiner damaligen Geldnot dieser Versteigerung beigewohnt haben, und gewiß sah er mit besonderem Schmerz den Raffael seinem Gesichtskreis entschwinden, der für 3500 Gulden fortging, nachdem ein deutscher Maler, Joachim von Sandrart, der auch mit Rembrandt näher bekannt war, bis 3000 Gulden mitgeboten hatte. Das Haltungsmotiv des Grafen Castiglione war aber für Rembrandt so wertvoll, daß er es einem noch in demselben Jahre vollendeten Selbstporträt, einer mit besonderer Liebe durchgeführten Radierung zugrunde legte. Es ist wahrscheinlich, daß diese Radierung (Abbildung nebensteh.) seine Züge mit außergewöhnlich großer Treue wiedergibt. Auch aus andern Zeugnissen wissen wir, daß Rembrandt die Italiener sehr hoch schätzte und daß er ihren Werken mehr entnahm, als seine scheinbar so völlig entgegengesetzte Kunst auf den ersten Blick erkennen läßt. Trotz aller grundsätzlichen Verschiedenheit kam er doch in seinen letzten koloristischen Zielen, die auf die höchste Idealisierung der Farbe gerichtet waren, mit Tizian und andern Venezianern zusammen, und gerade Venezianer waren in seiner Gemäldesammlung verhältnismäßig am meisten vertreten. Er besaß oder glaubte doch Bilder von Giorgione, Palma il Vecchio und Bassano dem Aelteren zu besitzen, und in ganz besonders hoher Schätzung stand Raffael bei ihm, von dem ein Madonnenbild und ein Kopf, außer vier Bänden mit Stichen nach Raffael, in dem Inventar seines Besitzes aufgeführt werden. Die Madonna della Sedia hat er auch in einer frei behandelten Federzeichnung nachgebildet. Endlich ist aus einer Radierung Rembrandts nachgewiesen worden, daß er auch Correggio, wenigstens in seinen mythologischen Bildern, gekannt haben muß, wenn auch sein Helldunkel ein völlig von jenem verschiedenes ist. Rembrandt hat sich also trotz seines durch und durch nordischen Grundcharakters gegen die italienische Kunst keineswegs spröde verhalten. Er hat nur die von ihr empfangenen Eindrücke mit so vollkommener Selbständigkeit verarbeitet, daß sie fast



Rembrandts Selbstbildnis
Nach einer Radierung von 1639

restlos in seiner eignen Kunst aufgegangen sind, nur dadurch erkennbar, daß sie diese Kunst zu höheren Wirkungen gesteigert haben.

Mit den Passionsbildern muß übrigens auch der Auftraggeber selbst, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, sehr zufrieden gewesen sein, da er in den vierziger Jahren die Bilderreihe durch Rembrandt noch vermehren ließ, indem er eine Anbetung der Hirten und eine Beschneidung Christi bei ihm bestellte. Die Anbetung der Hirten, die 1646 vollendet wurde, befindet sich bei den übrigen fünf Bildern in der Münchner Pinakothek (S. 234). Das zweite Bild läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen.

Im September oder Oktober des Jahres 1640 hatte Rembrandt den Tod seiner Mutter zu beklagen, nachdem er noch im Jahre zuvor ihr Bildnis, als letztes Denkmal seiner rührenden Kindesliebe gemalt hatte (S. 178 rechts). Auch in sein eignes Haus war in diesen Jahren der Tod mehrere Male eingekehrt und hatte seine Schatten auf sein sonst so glückliches Familienleben geworfen. Von drei Kindern, die ihm seine Saskia seit 1635 geschenkt, war keines längere Zeit am Leben geblieben. Um so größer war die Freude, als ihnen 1641 ein Sohn geboren wurde, der am 22. September, zur Erinnerung an eine kurz vorher verstorbene Schwester Saskias, Titia, auf den Namen Titus getauft wurde. Etwa zu gleicher Zeit erhielt Rembrandt auch einen großen Auftrag, der ihm zwar ein schönes Stück Geld einbringen, aber auch, ohne daß er es voraussehen konnte, zur Quelle vieler Verdrießlichkeiten und Aergernisse werden sollte. Zehn Jahre nach der Vollendung seines ersten Korporationsstückes, der Anatomie des Dr. Tulp, wurde ein zweites bei ihm bestellt. Diesmal handelte es sich aber nicht um feierlich versammelte Gildenmeister, sondern um ein keckes, fröhliches Schützenstück. Im Auftrag des Hauptmanns Franz Banning Cocq sollte Rembrandt die von diesem kommandierte Schützenkompagnie der Amsterdamer Bürgergarde für den Saal der „Kloveniersdoelen“ malen, und aus diesem Auftrag ist das Bild entstanden, das unter allen Werken Rembrandts nicht nur das umfangreichste ist, sondern auch als sein bedeutendstes und für seine Kunst am meisten charakteristisches gilt. Als man im achtzehnten Jahrhundert die ursprüngliche Bestimmung und Bedeutung des Bildes ebenso vergessen, wie man das Verständnis für Rembrandts Helldunkel verloren hatte, erhielt es den Namen „die Nachtwache“, und diesen Namen hat es behalten, obwohl inzwischen längst wieder die Geschichte des Bildes aufgeklärt worden ist (S. 196 u. 197).

Zur Zeit, wo Rembrandt den Auftrag zu der Anatomie des Dr. Tulp erhielt, fühlte er zwar auch bereits den Drang in sich, seine Vorgänger zu überbieten. Aber er suchte es nur dadurch zu erreichen, daß er nach größerer Mannigfaltigkeit der Charakteristik, nach größerer Lebendigkeit der Komposition im einzelnen und größerer Geschlossenheit im ganzen strebte. In dem seit jener Zeit verflossenen Jahrzehnt war er aber ein völlig andrer geworden. Wie er sich innerlich zu voller künstlerischer Freiheit hindurchgerungen hatte, so glaubte er sich auch äußerlich seinen Auftraggebern gegenüber jede Freiheit erlauben zu dürfen. Die Zeit war vorüber, wo er sich bei Bildnissen dem Geschmack der Besteller fügen mußte. Jetzt wollte er einmal den Amsterdamern, insbesondere auch seinen Kunstgenossen zeigen, wie man derartige Schützenbilder anfassen mußte, um etwas andres, Besseres daraus zu machen, als es die Maler bisher vermocht, die sich meist mit der Darstellung von langweiligen Musterungen oder im besten Falle von Schützenmahlzeiten begnügt und ihre Aufgaben auch zu allgemeiner Zufriedenheit gelöst hatten, wenn nur jeder Teilnehmer dabei recht ähnlich herauskam. Bei Rembrandt mußte alles Leben und Bewegung sein, Leben in der Komposition wie in der Farbe, in dem hin und her wogenden, mit der Dunkelheit kämpfenden Licht, das sich in breitem Strom auf gewisse Einzelheiten, hier auf die vielen Gestalten

ergießt und einzelne Lokalfarben grell hervortreten läßt, wie in den Bewegungsmotiven der einzelnen Figuren. Auf Befehl des Hauptmanns hat der Trommler das Signal zum Sammeln gegeben, und rasch hat ein jeder von der Kompagnie nach seiner Waffe, einer Büchse, einer Hellebarde oder einer Lanze, der Fahnenträger nach der Fahne gegriffen, während der Hauptmann mit seinem Leutnant in lebhaftem Gespräch bereits in das helle Sonnenlicht der Straße getreten ist. Die Oertlichkeit hat Rembrandt absichtlich im unklaren gelassen. Nur ein Pfeiler im Hintergrunde, an dem ein Schild mit den Namen der siebzehn auf dem Bilde Porträtierten hängt, gibt eine Andeutung der Architektur, vielleicht eines Flurs oder eines halbdunkeln Torwegs, aus dem die Gesellschaft zu einer Uebung oder einem Festschießen ins Freie zieht. Mit dem Trommler zählt man auch wirklich siebzehn Figuren, deren Gesichter vollständig zu sehen sind. Manchen sind freilich die Hinterköpfe abgeschnitten, und auch sonst sind einige schlecht fortgekommen, obwohl doch ein jeder, wie wir aus einer späteren Gerichtsverhandlung aus Anlaß des Vermögensverfalls des Meisters erfahren, seinen Anteil an den Kosten des Bildes (1600 Gulden) bezahlt hatte. Aber Rembrandt wollte eben trotz der phantastischen Grundstimmung des Bildes einen Ausschnitt aus dem Leben von unmittelbarer packender Naturwahrheit geben, und dieser seiner höchsten künstlerischen Absicht opferte er alle Rücksichten auf die persönliche Eitelkeit der Porträtierten. Es war ihm gleichgültig, ob der eine oder der andre zu kurz kam, wenn nur seine künstlerische, in diesem Falle vorwiegend koloristische Disposition nicht gestört wurde. Um die Lebenswahrheit zu erhöhen, läßt er zwei Knaben und ein Mädchen, die vielleicht draußen auf der Straße auf den Abmarsch gewartet haben, zwischen die Schützen hindurch laufen. Vielleicht gehört aber auch das kleine Mädchen zu der Schützengesellschaft, und der Hahn, den es an seinem Gürtel trägt, wäre dann einer der Preise beim Wettschießen. Aus dem Umstande, daß einzelne Figuren an den Seiten des Bildes nur noch teilweise sichtbar sind, und aus zwei mit Absicht veränderten alten Kopien ist die Meinung entstanden, daß die „Nachtwache“ im achtzehnten Jahrhundert, als sie aus dem Saale der „Kloveniersdoelen“ in das Rathaus von Amsterdam überführt wurde, auf beiden Seiten um ein nicht unbeträchtliches Stück ‚verkürzt worden sei. Diese Meinung ist aber jüngst als eine haltlose Legende nachgewiesen worden.

Dieses Gemälde, das wir heute als eine der höchsten Offenbarungen des malerischen Genies verehren, ist von den Zeitgenossen seines Schöpfers, insbesondere aber von den Bestellern, bei weitem nicht in gleichem Maße gewürdigt worden. Es erregte im Gegenteil unter den zunächst Beteiligten eine so allgemeine Unzufriedenheit, daß Rembrandts ganze Malerei in Mißkredit kam und die Gunst des Amsterdamer Publikums sich ebenso schnell von ihm abwandte, wie sie ihm zehn Jahre früher zugeflogen war. Banning Cocq und sein Leutnant konnten mit dem Platze und der Beleuchtung, die sie erhalten hatten, wohl zufrieden sein, desto weniger aber die andern, von denen doch auch jeder nach altem Herkommen seine hundert Gulden gezahlt hatte, wofür er sein gutes Recht fordern konnte. Um den Schaden wenigstens einigermaßen wieder gutzumachen, scheint man erst später auf den Gedanken gekommen zu sein, an dem Pfeiler das Schild mit den siebzehn Namen anzubringen. Jedenfalls hat aber der Maler Samuel van Hoogstraaten, der gerade zur Zeit, als Rembrandt die „Nachtwache“ malte, dessen Schüler war, recht, wenn er in seinem Buche über die „hohe Schule der Malerei“ sagt, „daß das Bild von allem verschieden war, was man bis dahin in Holland gemalt hatte.“ Obwohl er auch sonst mit großer Begeisterung von dem Bilde spricht, „neben dem alle andern Bilder wie Kartenblätter aussähen,“ kann er doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es wünschenswert gewesen wäre, wenn „der Meister darauf etwas mehr Licht angezündet hätte.“ Also hat auch der Schüler, der doch mit den

künstlerischen Gewohnheiten seines Lehrmeisters wohl vertraut war, die Empfindung gehabt, daß Rembrandt hier mit seinen Beleuchtungseffekten des Guten zu viel getan hatte.

Rembrandt selbst scheint übrigens die Enttäuschung, die sein Bild hervorrief, nicht allzu schwer empfunden zu haben. Denn in demselben Monat, in dem er das Schützenstück ablieferte, traf ihn ein viel schwererer Schlag. Nach der Geburt des kleinen Titus war Saskia, wie es scheint, von Siechtum befallen worden, das im Laufe des Jahres 1642 so rasch zunahm, daß sie sich entschloß, ihr Testament zu machen, dessen Abfassung am 5. Juni erfolgte. Sie setzte darin Rembrandt nicht nur als Universalerben ihres gemeinsamen Vermögens ein, das auf 40000 Gulden geschätzt wurde, sondern sie übergab ihm auch die freie Verwaltung ihres Vermögens im Interesse ihres Sohnes, ohne daß Rembrandt genötigt sein sollte, ein Verzeichnis des Vorhandenen aufzustellen. Sie bittet die Waisenkammer ausdrücklich, sich nicht einzumischen. Nur für den Fall, daß Rembrandt sich wieder verheiraten oder daß er seinen Sohn Titus überleben sollte, gibt sie einige Anweisungen zugunsten ihrer Verwandten. Aber auch darin sollte ihm kein Zwang auferlegt werden. Denn sie wisse, daß er ein Ehrenmann sei, und sie rechne darauf, daß er sich gewissenhaft seiner Verpflichtungen entledigen werde. Wenige Tage später, am 19. Juni, wurde Saskia begraben, und damit schwand auf lange Zeit der Sonnenschein aus dem Hause an der Breestraat. Noch eine Reihe von Jahren hindurch schreitet Saskias liebliche Gestalt durch Rembrandts Werk. Im Jahre nach ihrem Tode vollendete Rembrandt das schöne Bildnis der Berliner Galerie (S. 202 links), wohl das letzte, zu dem sie ihm noch gesessen hatte, bis der Tod dazwischen kam. Erst allmählich verblaßte ihre Gestalt in seiner Erinnerung. Desto lebendiger wurde dafür die des kleinen Titus, der etwa seit dem Anfang der fünfziger Jahre in Rembrandts Werk erscheint.

Durch den Tod Saskias wurde Rembrandts künstlerisches Schaffen keineswegs gelähmt oder auf längere Zeit unterbrochen. Er scheint vielmehr in der Arbeit den Trost gefunden zu haben, der ihn den schweren Schlag allmählich verwinden ließ. Denn in die folgende Periode seines Lebens, die etwa mit dem Jahre 1656 schließt, wo die Katastrophe seines vollständigen Bankerotts über ihn hereinbrach, fällt nicht nur eine ganz beträchtliche Zahl von Gemälden jeglicher Art und die Mehrzahl seiner schönsten Radierungen, sondern seine Kunst vertieft und verinnerlicht sich auch immer mehr, während sie nach außen hin ihre reichsten malerischen Mittel entfaltet. „Wenn der Name Rembrandt genannt wird," sagt Bode, „steht der Künstler so vor eines jeden Auge, wie er in *dieser* Periode malt." Danach haben wir also in den Gemälden Rembrandts, die in der Zeit von 1642 bis 1656 entstanden sind, den Höhepunkt in dem gesamten Schaffen des Meisters zu würdigen, wenn es ihm auch gelungen ist, in dem letzten, kummervollen Jahrzehnt seines Lebens noch ab und zu seine ganze Kraft zusammenzufassen und ihr ein Meisterwerk vollgültigen Gepräges abzugewinnen.

In dieser Periode betrat Rembrandt sogar ein neues Gebiet seiner Kunst, das er bisher gar nicht oder nur beiläufig gepflegt hatte: die Landschaftsmalerei. Aber es fiel ihm nicht ein, mit den berufsmäßigen Landschaftsmalern zu wetteifern, die ein Hauptgewicht auf die naturgetreue Wiedergabe des landschaftlichen Objektes legten. Wie das Antlitz des Menschen wurde ihm jetzt die Landschaft ein Gefäß seiner Stimmungen. Wohl hat auch er sich gelegentlich mit der schlichten Wiedergabe eines Motivs begnügt, wie z. B. in der Winterlandschaft in Kassel (S. 238 oben); aber sein höchstes Streben war doch darauf gerichtet, in das Innere der Naturseele zu dringen und ihre Geheimnisse zu entschleiern. In diesem Bestreben ist Rembrandt als der erste Landschaftsmaler im modernen Sinne anzuerkennen. Eine dichterische Kraft und

zugleich eine fast dramatische Stimmungsgewalt, wie sie z. B. die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter in Krakau (S. 173), die Landschaft mit Ruinen auf dem Berge in Kassel (S. 238 unten), die Landschaft mit dem Obelisken in Boston (S. 172) und die berühmte Mühle beim Marquess of Lansdowne (S. 258) offenbaren, haben in der gesamten niederländischen Landschaftsmalerei nicht ihresgleichen, selbst nicht in den Gemälden Jakob van Ruisdaels, der doch auch als Naturdichter einen hohen Rang einnimmt.

Aus der Fülle der übrigen, in diesem Zeitraum entstandenen Gemälde heben wir wiederum nur die für Rembrandts Kunst am meisten bezeichnenden hervor. Seitdem das Haus an der Breestraat seine Sonne verloren hatte, sah sich Rembrandt auch wieder mehr in seiner Nachbarschaft um, und da boten ihm die Bewohner des Judenviertels eine reiche Ausbeute an Modellen, die seinen biblischen Darstellungen zugute kamen. Schon in den dreißiger Jahren hatte er teils aus rein malerischem Interesse, teils in der Ueberzeugung, daß er biblische Szenen nicht lebenswahrer gestalten konnte, als wenn er sich die Juden seiner Zeit zum Muster nahm, Studien nach besonders charakteristischen Köpfen alter Juden gemacht, die gemeiniglich als „Rabbiner" bezeichnet werden, obgleich ihm wohl nur in seltenen Fällen gerade ein Rabbiner gesessen haben wird. Die beste dieser Bildnisstudien aus den dreißiger Jahren ist der von 1635 datierte „Rabbiner" beim Herzog von Devonshire (S. 127 rechts), der häufig von Schülern und Zeitgenossen des Meisters kopiert worden ist. Zehn Jahre später entstanden der „Rabbiner" in der Berliner Galerie (S. 220), und zwanzig Jahre später die Bildnisstudien jüdischer Greise in der Dresdner Galerie (S. 283 rechts) und in der Eremitage zu Petersburg (S. 284), denen sich, als aus derselben Sphäre stammend, die äußerst geistreiche Studie nach einem sitzenden alten Manne in der Berliner Galerie anreiht (S. 299 links), die auch durch die koloristisch reizvolle, die Lokalfarben wieder stärker betonende malerische Behandlung ungemein anziehend wirkt.

Unter den biblischen Bildern der vierziger und fünfziger Jahre wird man denen mit kleinen Figuren den Vorzug vor denen mit großen geben, weil jene viel intimere koloristische Reize entfalten, während die großen meist flauer im Ton sind. Von den ersteren sind besonders die Bathseba im Bade im Haag von 1643 (S. 209), die Ehebrecherin vor Christus von 1644 in der Londoner Nationalgalerie (S. 217), der blinde Tobias, der seiner Frau den Diebstahl der Ziege vorwirft, und der Traum Josephs, beide von 1645, in der Berliner Galerie (S. 218 und S. 233), die beiden heiligen Familien in Petersburg (S. 221) und in Kassel (S. 237) von 1645 und 1646, von denen besonders die letztere zu den Perlen Rembrandtscher Kunst gehört, die Anbetung der Hirten von 1646 in London (S. 235), die farbenprächtige, von den beiden Alten belauschte Susanna von 1647 in Berlin, mit besonders reich ausgebildetem landschaftlichen Hintergrunde (S. 241), Christus und die Jünger von Emmaus und der barmherzige Samariter in Paris (S. 251 und 248 oben), beide aus dem Jahre 1648, die Vision Daniels in Berlin (S. 257), Christus und Magdalena in Braunschweig (S. 276) von 1651 und die den Joseph verklagende Frau des Potiphar von 1655 in der Berliner Galerie (S. 301 links) hervorzuheben. Das letztere Bild, von dem eine eigenhändige, aber in der Färbung ungleich mattere Wiederholung in Petersburg existiert (S. 301 rechts), offenbart wieder das Streben des Künstlers nach reicherer Farbenpracht, die aber durch das Helldunkel zu einer wunderbaren Harmonie zusammengestimmt ist. Ganz besonders anziehend ist dieses Bild auch durch die Feinheit und die sprechende Lebendigkeit der Charakteristik, die jedes dramatische Pathos, das doch hier sehr nahe gelegen hätte, vermeidet: die gleisnerische Heuchlerin, die mit verhaltener Wut ihre Anklagen gegen den Unschuldigen erhebt, der mißtrauische Gatte, der sich noch abwartend im

Hintergrunde hält, und der Angeklagte, der seine Unschuld mit fast komisch wirkender, aber getreu dem Leben abgelauschter Gebärde beteuert.

In dieser Periode widmete sich Rembrandt auch wieder der Bildnismalerei auf Bestellung, und er würde es jedenfalls noch mehr getan haben, wenn der Fehlschlag mit der Nachtwache nicht so ungünstig nachgewirkt hätte. Am Anfang dieser Zeit steht sogar ein Meisterwerk, das unter den Bildnissen Rembrandts einen Platz in erster Reihe beanspruchen darf, das um 1642 gemalte Porträt der Witwe des Admirals Swartenhout in Amsterdam (S. 198 u. 199). Hier ist Rembrandt, ohne einer phantastischen Laune zu folgen, wieder einmal mit strengster Objektivität der Natur nachgegangen. Die alte Dame war aber auch, wie ihr energischer Zug um die fest geschlossenen, schmalen Lippen erkennen läßt, ganz dazu angetan, dem Maler eine gebundene Marschroute vorzuschreiben: So will ich's und nicht anders! Wenn es der Fall gewesen, hat dem Künstler in diesem Falle der Zwang nicht geschadet. Mit unvergleichlicher Kunst hat er in dem Antlitz der Greisin widergespiegelt, was ein langes Leben voll Freude und Trübsal in ihr Herz geschrieben!

Wenn der Lebensweg Rembrandts den Künstler auch aufwärts führte, so ging es mit den äußeren Verhältnissen des Menschen nach dem Tode Saskias stetig bergab. Der Hauskauf hatte ihm neue Lasten auferlegt, und auch sein häusliches Leben machte ihm Sorgen, da er mit fremden Leuten auskommen mußte. Bis 1649 hatte ihm die Amme des kleinen Titus, Geertje Dircx, die Witwe eines Trompeters, die Wirtschaft geführt, und zwar in der ersten Zeit zu solcher beiderseitigen Zufriedenheit, daß sie sogar im Januar 1648 ein Testament zugunsten ihres Pflegebefohlenen machte, dem sie eine zärtliche Hüterin war. Dann trat aber plötzlich ein Umschwung ein, der vielleicht daraus zu erklären ist, daß Geertje sich Hoffnungen gemacht hatte, die Rembrandt nicht zu erfüllen gesonnen war. Im Oktober 1649 ließ er mit Hilfe zweier Zeugen gerichtlich feststellen, welche Verpflichtungen er gegen sie in Gestalt einer lebenslänglichen Jahresrente eingegangen war. Aber sie weigerte sich unter lebhaften Schmähungen, die Richtigkeit dieser Abmachungen anzuerkennen, und ein Jahr später machte es der Gemütszustand Geertjes nötig, daß sie in einem Spital in Gouda untergebracht werden mußte.

Rembrandt hatte um diese Zeit bereits ein Auge auf eine andre geworfen. Unter jenen beiden Zeugen, die er vor Gericht mitbrachte, befand sich ein damals dreiundzwanzigjähriges Mädchen, Hendrickje Stoffels aus Ransdorp, einem Dorfe an der westfälischen Grenze, das als Magd seinem Haushalte angehörte. Nach Geertjes Entfernung übernahm Hendrickje die Führung des Haushalts und die Sorge um den kleinen Titus, dessen zarte Körperbeschaffenheit einer besonderen Pflege bedurfte. Bald trat sie dem Herzen Rembrandts näher, und im August 1652 entsproß ihrer Verbindung das erste Kind, das aber unmittelbar nach der Geburt starb. Jetzt brauchte sich Rembrandt nicht mehr außer dem Hause umzusehen, wenigstens nicht nach weiblichen Modellen; denn Hendrickje war ihm jederzeit zur Hand. Unablässiges Naturstudium war ihm wie keinem andern Künstler seiner Zeit das Lebensbedürfnis seiner Kunst. Der beständige Umgang mit der Natur hielt seine Kunstfertigkeit in Fluß und gab ihr die Anregungen zur Stellung und Lösung immer neuer Probleme.

Dem Scharfblick Wilhelm Bodes ist es gelungen, eine Gruppe von Bildern zusammenzustellen, auf denen uns Hendrickjes Züge erhalten sind oder zu denen sie Modell gestanden hat. Ihre wirkliche Erscheinung lernen wir zuerst aus einem wundervollen, gegen 1652 gemalten Brustbilde im Louvre (S. 281) kennen, das Rembrandt mit dem ganzen Zauber seiner Kunst ausgestattet, man möchte beinahe sagen, mit einem romantischen Schimmer verklärt hat. Hier knüpft er wieder an die Phantastik

der Saskia-Bildnisse an. Auch Hendrickje hat er in ein Phantasiekostüm von prächtig schillernden Stoffen gesteckt und sie mit den kostbarsten Schmucksachen behängt, die er besaß. Eigentlich schön sind ihre Züge nicht zu nennen. Die Backenknochen treten ziemlich stark hervor, und die breite Nase stört die Harmonie des im übrigen anmutigen Gesichtes. Aber die jugendliche Frische der Haut, der eigentümliche, feuchte Blick, der Zärtlichkeit, Hingebung und Demut verrät, und der liebliche Zug um den fein geschnittenen Mund geben doch dem Ganzen einen unwiderstehlichen Reiz. Man begreift es, daß Rembrandt sie mit großem Vergnügen malte, wo sich ihm eine Gelegenheit zu besonderen Beleuchtungseffekten bot. Einmal hat er sie in einem Stuhle sitzend, nur mit einem Mantel bekleidet, wie sie eben dem Bade entstiegen ist, gemalt (S. 280), ein andres Mal im Bette liegend, von den Strahlen der Morgensonne beschienen (S. 317), und ein drittes Mal, wie sie sich gerade, vorsichtig mit den Füßen vorwärts tastend, anschickt, ins Bad zu steigen (S. 286 rechts). Das letztere Bild ist 1654 gemalt, und in demselben Jahre ist die Bathseba bei der Toilette im Louvre (S. 282 rechts) entstanden, auf der wir Hendrickjes Reize noch eingehender kennen lernen. Der Unterkörper hält einer Prüfung nach strengen Schönheitsgesetzen nicht Stich, desto mehr aber der Oberkörper, der zudem mit einer Delikatesse und einem Glanz der Färbung behandelt ist, daß er, wie Bode betont, einen Vergleich mit den schönsten ähnlichen Werken eines Giorgione, Tizian oder Correggio besteht. Wenn man daneben das häßliche und dürftige Modell in Betracht zieht, das Rembrandt zu Gebote stand, als er 1647 die Susanna im Bade malte (S. 241), begreift man erst, welch einen Gewinn Rembrandts Kunst aus seinem Verkehr mit Hendrickje Stoffels gezogen hat. Auch zu dem uns komisch anmutenden Bilde der den Amor liebkosenden Venus im Louvre (S. 369) hat sie Modell gestanden, aber nicht in mythologischer Nacktheit, die doch hier gerechtfertigt gewesen wäre, sondern in der vollen Bekleidung, mit der Rembrandt in seinem phantastischen Sinn, den er für streng geschichtlich hielt, seine heidnischen Götter und Göttinnen auszustatten pflegte, und zum letzten Male begegnen wir der treuen Hendrickje in einem etwa 1659 gemalten Bildnis in der Berliner Galerie (S. 339).

Es ist bezeichnend für die hohe Achtung, deren sich Rembrandt als Mensch und Künstler erfreute, daß die Freunde, die ihm treu geblieben, und die Verwandten des kleinen Titus an diesem Verhältnis keinen Anstoß nahmen, sondern weiter mit ihm verkehrten. Rembrandt konnte das Verhältnis zu Hendrickje, auch wenn er es gewollt hätte, nicht legitimieren, weil er dann den Anspruch auf die Hälfte von Saskias Vermögen verloren hätte, und er war allmählich in eine Lage geraten, die ihm die Auszahlung dieser Hälfte unmöglich gemacht hätte. Die Verwandten des Titus fanden es sogar in einem besonders kritischen Moment angezeigt, die Hälfte des Rembrandtschen Vermögens, das nach Saskias Testament ihrem Sohne verbleiben sollte, durch Aufnahme des Inventars gerichtlich feststellen zu lassen.

Wenn auch die Verwandten und Freunde trotz der puritanischen Gesinnung, die damals die holländische Gesellschaft beherrschte, über die Unregelmäßigkeit in Rembrandts häuslichem Leben hinwegsahen, so tat es die geistliche Behörde nicht. Im Jahre 1654 wurde Hendrickje vor das Konsistorium der kirchlichen Gemeinschaft, der sie angehörte, zitiert, wegen ihres unchristlichen Lebenswandels streng verwarnt und von dem Genuß des Abendmahls ausgeschlossen. Im Oktober desselben Jahres brachte sie eine Tochter zur Welt, die in der Taufe zur Erinnerung an Rembrandts Mutter den Namen Cornelia (Neeltgen) erhielt. Ernstere Folgen scheint die Verwarnung des Konsistoriums übrigens nicht gehabt zu haben, und mit der Zeit mag das Gerede verstummt sein, besonders nachdem die Familie das Haus an der Breestraat verlassen hatte und in eine andre Stadtgegend gezogen war. In der letzten Zeit ihres Lebens galt Hendrickje

jedenfalls vor der Welt als Rembrandts rechtmäßige Gattin, und seltsamerweise nennt sie sich auch in dem Protokoll über eine Verhandlung, bei der sie als Zeugin vernommen wurde, „Hausfrau des Kunstmalers Rembrandt van Rijn".

Um die Mitte der fünfziger Jahre tritt auch Rembrandts Sohn Titus in den Kreis seiner Kunst, in Bildnissen, frei behandelten Bildnisstudien und Radierungen. Der zarte Knabe mit dem schmalen, feingeschnittenen Gesicht und den träumerischen Augen war dem Vater ein willkommenes und liebes Modell mehr. Wie er in dem von 1655 datierten Bildnis der Galerie Kann erscheint, wohl dem naturgetreuesten und dem schönsten, das wir von Titus besitzen (S. 265 rechts), macht er, wie Emil Michel, einer der neuesten Biographen Rembrandts, feinsinnig bemerkt, ganz den Eindruck „eines jungen nordischen Prinzen, einer Art von sanftem und träumerischem Hamlet", und diese Sanftmut des Charakters, die aus seinen Zügen spricht, hat sich auch in seinem Benehmen gegen den Vater nicht verleugnet, den er später unter den mißlichsten Verhältnissen gegen die Bedrängung seiner Gläubiger zu schützen suchte.

In dem Jahre 1655, wo dieses Bildnis entstanden ist, hatte die Katastrophe, der bald Rembrandts ganzes Besitztum zum Opfer fallen sollte, bereits ihre Schatten vorausgeworfen. In den Jahren 1653 und 1654 war er mehrere Male genötigt gewesen, Darlehen im Gesamtbetrage von fast 10000 Gulden aufzunehmen. Das eine Mal hatte ihm Jan Six, ein alter Verehrer seiner Kunst, der ihm schon manches Bild abgekauft, aus der Verlegenheit geholfen, und aus Dankbarkeit dafür, vielleicht aber auch auf Bestellung des ihm wohlgesinnten Mannes, hat er 1654 das berühmte Bildnis gemalt, das Six zum Ausgehen bereit, mit einem roten Mantel über dem grauen Anzug, darstellt (S. 285). Die Freiheit, Leichtigkeit und Breite der Behandlung sind hier aufs höchste getrieben. Fast scheint es, als hätte Rembrandt das Bildnis in einem Zuge hingestrichen, und dabei hat er in der Intimität der Auffassung Außerordentliches erreicht. Und eben dadurch unterscheidet er sich von Velazquez, mit dem man ihn, gerade im Hinblick auf dieses Bildnis, verglichen hat.

Die neuen Schulden, die Rembrandt gemacht, genügten nicht, seine Gläubiger zu befriedigen. Sie setzten es endlich durch, daß der Künstler von der Amsterdamer Schuldkammer für zahlungsunfähig erklärt und am 25. und 26. Juli 1656 ein genaues Inventar seiner gesamten Habe aufgenommen wurde, das sich noch erhalten hat. Wir erfahren daraus, welch eine Menge von kostbaren Möbeln (sogar eine vergoldete Bettstelle war darunter), Stoffen, Kostümen, Waffen, Rüstungen, Geräten und sonstigen Raritäten er zusammengebracht, und wie außerordentlich reich die Kunstsammlung war, die er sich teils nach seinem eignen Geschmack, teils, wie ihm der Zufall die Gelegenheit geboten, angelegt hatte. Neben den schon erwähnten Italienern waren seine Landsleute besonders reich vertreten, von den stammverwandten Vlamen Rubens, van Dyck und Brouwer. Eine Hauptrolle spielten die Kupferstiche und Radierungen. Von Stichen nach Raffael besaß er allein vier Bände und von Callotschen Radierungen einen Band. Weniger gut war es mit Rembrandts Bibliothek bestellt, da außer der Bibel, die sein Lieblingsbuch war und blieb, nur ein Trauerspiel „Medea" von Jan Six, mehrere hochdeutsche Bücher, zum Teil mit Holzschnitten, und mehrere Sammelbände mit Abbildungen von antiken Statuen, von alten römischen Gebäuden und Landschaften, von türkischen Architekturen und Trachten u. s. w.) namentlich erwähnt werden. Endlich wird auch eine Sammlung von antiken Bildwerken, wie es scheint in Originalen sowohl wie in Abgüssen, verzeichnet, darunter ein Laokoon, ein Amor, eine Büste des Homer und eine Reihe römischer Kaiserbüsten. Wie Rembrandt diese Antiken auf seinen Bildern verarbeitete, zeigt in höchst lehrreicher Weise die Darstellung des Homer im Museum des Haag (S. 372 links) und das Bildnis eines Ge-

lehrten in der Galerie Kann (S. 282 links), wo die in Rembrandts Inventar erwähnte Homerbüste zu sehen ist.

Erst im Dezember des folgenden Jahres wurde auf Andrängen der Gläubiger mit der Versteigerung der Sammlungen begonnen, die auf etwa 11000 Gulden abgeschätzt worden waren, und zugleich mußte Rembrandt das Haus in der Breestraat verlassen, das ebenfalls zum Verkauf ausgesetzt wurde. Auf Kosten der Konkursmasse wurde er in der „Kaiserkrone", einem Gasthof in der Kalverstraat einlogiert, während Titus und Hendrickje mit ihrer Tochter ein anderweitiges Unterkommen fanden. Die Versteigerung, die ebenfalls in jenem Gasthofe abgehalten wurde, brachte zunächst ein so ungünstiges Resultat, daß ein Teil der Sammlungen auf das nächste Jahr zurückgestellt wurde. Holland hatte sich von den Wunden, die ihm der große Unabhängigkeitskrieg geschlagen, immer noch nicht erholt, das Geld war knapp, und für Kunst- und Luxusgegenstände hatte man am wenigsten etwas übrig. Als dann im September 1658 der Rest, insbesondere die Stiche und Zeichnungen verkauft wurden, war das Ergebnis auch nicht besser. Es blieb weit hinter der Schätzung zurück, da im ganzen noch nicht 5000 Gulden herauskamen. Dagegen wurde das Haus, das einen solideren Wert repräsentierte, für 11218 Gulden an einen Schuhmacher verkauft.

Damit war Rembrandts Konkurs aber noch keineswegs beendigt. Er blieb vielmehr seinen Gläubigern bis zu ihrer vollen Befriedigung haftpflichtig, nicht nur mit allem, was er jemals wieder besitzen, sondern auch mit dem, was er mit seiner Kunst verdienen würde. Um ihm wenigstens die Frucht seiner Arbeit zu sichern, kamen Titus und die tapfere Hendrickje auf den Gedanken, einen Kunsthandel zu gründen und Rembrandt als sachverständigen Beirat daran zu beteiligen. Nach dem Vertrag, den beide am 16. Dezember 1660 abschlossen, verpflichteten sie sich, Rembrandt Wohnung und Unterhalt zu geben, wofür dieser als Gegenleistung, die ziffernmäßig festgesetzt wurde, seine Arbeit einsetzen mußte. Auf diese Weise schützten sie Rembrandt vor den Verfolgungen seiner Gläubiger und gaben ihm zugleich Gelegenheit, sich wieder in Ruhe seiner Kunst widmen zu dürfen. Diese Vorsichtsmaßregel war um so nötiger, als Rembrandt selbst genugsam bewiesen hatte, daß er seine Geschäfte nicht selber zu führen imstande war, also dringend einer Vormundschaft bedurfte.

Um das Geld, das aus dem Hausverkauf und den Versteigerungen herausgekommen war, entspann sich dann noch ein langer Prozeß, da es sich darum handelte, für Titus die Hälfte von dem ganzen Besitz zu retten, die ihm nach dem Testament seiner Mutter zustand. Die Gläubiger behaupteten zunächst, daß Rembrandt nach dem Tode Saskias seinen Besitz mit 40000 Gulden zu hoch angegeben hätte, und nun wurden Zeugen über Zeugen vernommen, die sich über die Höhe der Einnahmen Rembrandts auszulassen hatten, darunter auch zwei Mitglieder von der Bürgerschützenkompagnie des Banning Cocq, die eben bekundeten, daß jeder der auf dem Schützenbilde Dargestellten 100 Gulden bezahlt hätte. Das Ergebnis des langen Streites war, daß Titus obsiegte und am 5. November 1665 auf seinen Teil 6952 Gulden herausbekam.

Es ist begreiflich, daß Rembrandt in diesen stürmischen Jahren, die ihn um den ganzen Ertrag seiner Lebensarbeit brachten, verhältnismäßig wenig produzierte, und daß die trübe Stimmung, unter der er litt, auch seine Kunst beeinflußte. Die Färbung seiner Bilder wurde immer trüber, schwerer und eintöniger, die Behandlung immer breiter und flüchtiger, und er gab sich zuletzt keine Mühe mehr, die Farben zu verreiben und zu verschmelzen, wie er es früher getan. Nichtsdestoweniger entstand auch in den Jahren 1655—1660 noch eine ganze Anzahl hervorragender Werke, von denen wir einige, wie z. B. die Anatomie des Dr. Deyman und „Joseph und die Frau des Potiphar" in der Berliner Galerie schon genannt haben. Letzteres Bild ist ausnahmsweise wieder

farbiger gehalten, und ein gleiches gilt von der prachtvollen, flott hingeschriebenen Studie nach einem geschlachteten Ochsen im Louvre (S. 298 links), dem „Zinsgroschen" bei Mr. Beaumont in London (S. 303), beide 1655 gemalt, und von der herrlichen Anbetung der Könige im Buckingham-Palaste von 1657 (S. 323), die schon zu Rembrandts Zeiten, wie mehrere Kopien beweisen, hoch geschätzt wurde. Auch der „Segen Jakobs" in der Galerie zu Kassel von 1656 (S. 313) gehört wegen der Größe und der ergreifenden Einfachheit der Auffassung zu den bedeutendsten Werken aus dieser Zeit, obwohl die Färbung bereits matter und einförmiger ist. Aber das Bild leidet nicht so sehr darunter wie zwei bekannte Gemälde der Berliner Galerie mit lebensgroßen Figuren, die Ende der fünfziger Jahre entstanden sind: Jakob, der mit dem Engel ringt, und Moses die Gesetzestafeln zerschmetternd (S. 345).

Wie Rembrandt selbst um diese Zeit ausgesehen hat, lernen wir am besten aus den Selbstporträts von 1658 im Wiener Hofmuseum (S. 318 rechts) und beim Earl of Ilchester (S. 335) kennen. Nachdem er seinen reichen Vorrat an Kostümen und seine ganze eigne Garderobe eingebüßt, verstand es sich ganz von selbst, daß er sich nur im einfachen Hausrock, in seinem braunen Malkittel mit Barett oder Hausmütze porträtierte, und der geringe Aufwand von Lokalfarben, dessen er dabei bedurfte, entsprach auch ganz seiner Gemütsstimmung. Mochten sich die äußeren Verhältnisse auch noch so ungünstig gestalten, mochte ihm das Malen durch den Mangel an richtigem Licht auch noch so sehr erschwert werden — er mußte malen; denn malen war ihm gleichbedeutend mit leben. So mehrt sich denn seit dem Ende der fünfziger Jahre wieder die Zahl seiner Selbstbildnisse, die er aus Mangel an Aufträgen und an andern Modellen ausführte, um seine unablässig auf die Erweiterung und Verbesserung seiner Malmethode gerichteten Versuche nicht zu unterbrechen. Diese Selbstbildnisse, die von jetzt ab in ununterbrochener Reihenfolge bis zum Jahre seines Todes reichen, sind staunenswerte malerische Leistungen. Sie lassen uns aber auch mit Schrecken erkennen, wie Rembrandts körperlicher Verfall mit reißender Schnelligkeit zunahm, wie seine Züge immer schwammiger und aufgedunsener, sein Körper immer unförmlicher wurde und seine Augen immer mehr an Glanz verloren und trüber und starrer wurden. Es ist durch nichts erwiesen, daß Rembrandt seinen körperlichen Verfall, etwa durch Trunksucht, selbst verschuldet hätte. Der Klatsch seiner und der späteren Zeit, der um seine Person ganz besonders üppig gewuchert hat, würde uns sonst dieses Laster Rembrandts nicht vorenthalten haben. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die mühselige Arbeit des Radierens und Aetzens in den ärmlichen, schlecht beleuchteten Räumen, mit denen er sich nach der Vertreibung aus seinem Hause begnügen mußte, sein Augenlicht angegriffen und schließlich so verdorben hat, daß er sich in den letzten Jahren seines Lebens nicht selten auf flüchtige Andeutungen beschränken mußte. Sein kühnes, zielbewußtes Wollen leuchtet aber mit überzeugender Kraft auch aus seinen Selbstbildnissen der letzten Jahre heraus, indem er sich ein weißes Tuch um den Kopf bindet und von diesem als dem höchsten Lichtpunkt das Licht auf das Antlitz ausstrahlen läßt. Die Bildnisse in der Bridgewater-Galerie von 1659 (S. 340), im Louvre von 1660 (S. 342 rechts), in der Nationalgalerie in London (S. 336 links), bei Lord Iveagh (S. 376), beim Earl of Kinnaird (S. 365), beim Earl of Ilchester (S. 335), beim Herzog von Buccleuch (S. 343) und bei Sir Audley W. Neeld (S. 389 links) zeigen Rembrandt zu verschiedenen Zeiten des letzten Jahrzehnts seines Lebens, äußerlich vernachlässigt, in schmutzigbraunem Arbeitskittel, an dem er sich seine Pinsel abgewischt haben soll, aber immer noch aufrecht und bei der Arbeit, wie Pinsel und Palette in seinen Händen beweisen. Das Bild bei Sir A. W. Neeld trägt sogar deutlich die Jahreszahl 1669, so daß es also im Todesjahre des Künstlers gemalt wäre. Wenn die Jahreszahl richtig

gelesen wird, könnte man aus der „stillvergnügten, fast spöttisch lächelnden“ Miene des Meisters den Schluß ziehen, daß er am Ende noch, innerlich wenigstens, über alle Widerwärtigkeiten triumphiert hat, die ihm die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens vergällt hatten.

Durch das Abkommen, das Hendrickje und Titus zu Rembrandts Gunsten getroffen, wurde ihm zunächst die Möglichkeit eines ruhigen Schaffens gewährleistet. Die Familie wurde sogar für längere Zeit, von 1661 bis 1664, in einem Hause draußen an der Rozengracht seßhaft, und gerade um 1661 hatte Rembrandt die Ruhe ganz besonders nötig. Denn es waren ihm wieder zwei große Aufträge zuteil geworden. Der eine war sogar ein Bild zur Ausschmückung des Stadthauses, das ursprünglich Govaert Flinck, einer seiner Schüler, malen sollte, der aber gestorben war, bevor er an die Ausführung gehen konnte (1660). Jetzt sollte Rembrandt an seine Stelle treten. Aber er scheint mit dem Gemälde ein ähnliches Mißgeschick gehabt zu haben wie mit der „Nachtwache“. Diesmal war es ein wirkliches Nachtstück, zu dem ihm aber das Thema jedenfalls gestellt worden ist. Er sollte nämlich eine Episode aus der ältesten holländischen Geschichte darstellen, die Verschwörung des Claudius Civilis oder vielmehr ein nächtliches Mahl, bei dem dieser die Häuptlinge der Bataver zu dem Entschluß bringt, das Joch der Römer abzuschütteln. Rembrandt wird wieder seiner Gewohnheit gemäß das Malerisch-Phantastische vor dem Historischen, rein Erzählenden, das seine Auftraggeber haben wollten, betont haben, und das mißfiel den Häuptern der Stadt. Jedenfalls hat das Gemälde nur sehr kurze Zeit an seinem Bestimmungsorte gehangen. Dann kam es in die Rumpelkammer und wurde seines kolossalen Umfangs wegen in mehrere Teile zerschnitten, von denen ein 3 Meter breites und 2 Meter hohes Stück, das etwa den vierten Teil des Ganzen ausmacht, in das Museum zu Stockholm geraten ist (S. 366 unten).

Dergleichen Darstellungen lagen eben nicht im Bereiche Rembrandtscher Kunst, die doch sonst so vielumfassend war, desto mehr aber der zweite Auftrag, den er ebenfalls im Jahre 1661 ausgeführt und der uns jenes Meisterwerk beschert hat, mit dem der Künstler, wie Bredius, Hollands feinster Rembrandt-Kenner, sagt, auf der höchsten Höhe seines Könnens angelangt ist: „Vollkommeneres hat er weder vorher noch nachher geschaffen.“ Es ist wieder ein Korporationsbild, die sogenannten „Staalmeesters“, d. h. die Vorsteher der Tuchmachergilde, die das von den Mitgliedern der Zunft gefertigte Tuch auf seine Güte zu prüfen und das für gut befundene mit einem Bleisiegel zu versehen hatten. Sechs Männer in schwarzer Tracht sind um einen mit einem roten Smyrnateppich bedeckten Tisch versammelt — das ist alles (S. 352—354). Aber gerade durch diese verblüffende Einfachheit und Wahrheit, mit denen sich eine gleiche Schlichtheit in der Breite der malerischen Behandlung verbindet, ist die erstaunlichste Wirkung erzielt worden. Rembrandt hat sich die unangenehme Erfahrung, die er mit der „Nachtwache“ gemacht, zu Herzen genommen. Jeder der Dargestellten ist zu seinem Rechte gekommen, und doch hat Rembrandt die malerischen Grundsätze, denen er damals gefolgt war, in keinem Punkte verleugnet. Die pastose Breite der malerischen Behandlung, die dieses Werk auszeichnet, hat er, wie Bredius treffend hervorhebt, nur noch in zwei Bildern dieser Spätzeit übertroffen, in der sogenannten „Judenbraut“ im Reichsmuseum zu Amsterdam (S. 390) und in einem Familienbildnis im Museum zu Braunschweig (S. 391), wohl dem letzten Bilde, das er auf Bestellung gemalt hat. Jedenfalls lassen diese drei Werke im Verein mit seinen Selbstbildnissen erkennen, daß Rembrandts geistige Kraft noch keineswegs gebrochen war, daß er vielmehr noch nach immer neuen malerischen Problemen ausschaute, als ihm der Tod den Pinsel aus der Hand nahm.

Noch am Abende seines Lebens hatte der greise Meister die schwersten Prüfungen zu bestehen. Kurz vor 1664 war seine Hendrickje gestorben, und im September 1668 starb Titus, nachdem er sich wenige Monate vorher verheiratet hatte. Im März des folgenden Jahres brachte seine Witwe eine Tochter zur Welt. In völliger Vereinsamung, von seinen Landsleuten, die ihn einst aufs höchste gefeiert hatten, gänzlich vergessen, starb Rembrandt in der ersten Oktoberwoche des Jahres 1669. Lakonisch melden die Totenregister der Westerkerk, in der Rembrandt seine letzte Ruhestätte fand: „Dienstag, 8. Oktober 1669, Rembrandt van Rijn, Maler, an der Rozengracht gegenüber dem Doolhof.“ Mit dem 8. Oktober ist der Tag seiner Beisetzung, nicht sein Sterbetag gemeint. Daß er in bitterster Armut starb, wird uns noch durch ein nach seinem Tode aufgenommenes Inventar bestätigt, worin ausdrücklich hervorgehoben wird, daß er nichts an Eigentum hinterlassen hat, „mit Ausnahme seiner Kleider aus Wolle und Leinwand und seiner Arbeitsgeräte.“ So endete ein Künstlerleben, das unter so günstigen Vorzeichen begonnen und lange Zeit im leuchtendsten Sonnenglanz gestanden hatte, als erschütterndes Trauerspiel!

Rembrandt war schon bei Lebzeiten so gründlich vergessen worden, daß man bald nach seinem Tode eines seiner Bildnisse für sechs Groschen kaufen konnte, was uns einer seiner Großneffen in einem 1702 erschienenen Buche, „Das Statuenkabinett“, mit gerechtem Zorn berichtet. Aber das Blatt wendete sich bald wieder. Wie derselbe Berichterstatter erzählt, stieg ein solches Porträt in kurzer Zeit auf 11 Gulden, und zur Zeit, als jenes Buch erschien, „mußte man schon einige hundert Gulden daran wenden, wenn man eines dieser stolzen Gemälde erwerben wollte.“ Und von da ab ist der Preis der Rembrandtschen Bilder beständig gestiegen, bis er in unsern Tagen eine so phantastische Höhe erreicht hat, daß sich Bilder wie „die Nachtwache“ und „die Staalmeesters“ ebensosehr jeder realen Schätzung entziehen wie etwa Raffaels „Sixtinische Madonna“ oder Tizians „Himmlische und irdische Liebe“.

Obwohl Rembrandt durch Lehre und Beispiel, durch seine Schüler wie durch seine Werke, einen mächtigen Einfluß auf die Kunst seiner Zeit und insbesondere seines Landes ausgeübt hat, hat dieser Einfluß nicht lange angehalten, weil seine Schüler, besser auf ihren Vorteil bedacht als ihr Meister, rechtzeitig andre Wege einschlugen, als sie sahen, daß der Modegeschmack sich von Rembrandts Art abgewandt hatte. Für uns aber liegt ihre Bedeutung nur in dem, was sie von Rembrandt empfangen haben. Selbst Rembrandts gleichalteriger Freund, Jan Lievens, hat sein Bestes nicht in seinen von den Zeitgenossen gefeierten historischen und allegorischen Darstellungen, sondern in den von Rembrandt beeinflußten Bildern geleistet, unter denen das Opfer Isaaks im Braunschweiger Museum obenan steht, und ein gleiches gilt von Salomon Koninck. Von den eigentlichen Schülern Rembrandts sind ihm Gerbrandt van den Eeckhout, Govaert Flinck und Ferdinand Bol in Bildnissen wie in Geschichtsbildern am nächsten gekommen. Nächst ihnen sind der ungemein genial veranlagte, aber früh verstorbene Karel Fabritius, dann Jakob Backer, Jan Victors, Samuel van Hoogstraaten, Aert de Gelder und Nicolas Maes zu nennen, die sich alle in der Geschichte der holländischen Malerei einen geachteten Namen erworben haben. Insbesondere Nicolas Maes, der in der ersten von Rembrandt beeinflußten Periode seines Schaffens in Genrebildern und Bildnissen köstliche Werke von höchstem malerischen Reiz und intimster Wirkung geschaffen hat, während die unter dem Einfluß der Franzosen entstandenen Bildnisse seiner späteren Zeit in ihrer kühlen Manieriertheit eine bedauerliche Abkehr von der Natur erkennen lassen. Dieselbe Entwicklung nahm der mit Maes vielfach verwandte Pieter de Hooch, der Meister des in geschlossene Räume einfallenden Sonnenlichts und Hollands bester Innenraummaler, der ebenfalls in der ersten Hälfte seines Schaffens

sein Bestes in Rembrandtscher Art geleistet hat. Andre Schüler Rembrandts wie der schon genannte Gerard Dou und Willem de Poorter knüpften an eine bestimmte Phase in der Entwicklung ihres Meisters an und bewahrten wenigstens ihrer Kunst, indem sie daran festhielten, den Eindruck der Geschlossenheit. Ein Gleiches tat zu seinem Vorteil auch Adriaen von Ostade, einer der Großmeister der holländischen Malerei, der nicht eigentlich Rembrandts Schüler gewesen ist, aber ihm auch das Beste seiner Kunst verdankt, indem er sich die etwa seit 1640 von Rembrandt gemalten Innenraumbilder mit heiligen Familien zum Muster nahm und daraus die Anregungen zu einer langen Reihe der malerisch reizvollsten Interieurs mit heiligen und profanen Figuren schöpfte.

So gingen allerorten die Samenkörner auf, die Rembrandt mit vollen, sorglosen Händen ausgestreut hatte. Wenn es dann eine Zeitlang schien, als wäre sein Einfluß geschwunden, sein Gedächtnis erloschen, so wurde es bald wieder um so lebendiger. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts warfen sich Stecher und Radierer mit wahrem Feuereifer auf die Gemälde Rembrandts, der ihnen allen in der Führung der Radiernadel ein unübertreffliches Vorbild war, und mit nicht geringerem Eifer begannen die Kunstfreunde in England Rembrandts Werke zu sammeln, so daß jetzt mehr als ein Drittel der uns bekannten Bilder des Meisters in englischem Besitze ist. Nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hat sich dann auch in Frankreich und Deutschland die Neigung der Kunstsammler wie der Kunstforscher in steigendem Maße Rembrandt zugewandt. Seine volle Größe haben uns aber erst die großen Rembrandt-Ausstellungen von 1898 und 1899 in Amsterdam und London offenbart, auf denen viele bis dahin völlig unbekannt gebliebene Werke des Meisters zum ersten Male in die Oeffentlichkeit gekommen sind. Aber auch sie scheinen den vollen Umfang des gewaltigen Könnens dieses seltenen Geistes nicht erschöpft zu haben. Noch manches neue Werk ist, wie aus der nachfolgenden stolzen Reihe von 557 Gemälden hervorgeht, seitdem zutage getreten, und fast von jedem darf man sagen, daß es ein neues Blatt zu dem vollen Ruhmeskranze des Leidener Müllerssohnes fügt.

Adolf Rosenberg

REMBRANDTS GEMÄLDE

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Leinwand = on canvas = sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 393)
= see the „Erläuterungen" (p. 393)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 393)



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,32, B. 0,42

Der Geldwechsler

1627

The Banker

Le banquier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Gräfin Henri Delaborde — Auf Kupfer, H. 0,145, B. 0,12

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1628 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Stuttgart, Kgl. Museum — Auf Holz, H. 0,70, B. 0,58

Paulus im Gefängnis

St. Paul in the Prison — 1627 — St-Paul dans la prison

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



Hamburg, Ed. F. Weber — Auf Holz, H. 0,555, B. 0,435

Die Darstellung Christi im Tempel

The Presentation in the Temple — Um 1628 — La présentation au temple

Nach einer Aufnahme von Joh. Nöhring, Lübeck



* Berlin, K. von der Heydt — Auf Kupfer, H. 0,22, B. 0,17

Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters

St. Peter and the Soldiers of the High-priest — 1628 — St-Pierre au milieu des soldats du grand-prêtre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Berlin, Kgl. Schloss — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,49

Simson und Delila

Samson and Dalila — 1628 — Samson et Dalila

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Paris, Baron von Schickler

Auf Leinwand, H. 0,79, B. 1,0[illegible].

Judas bringt die Silberlinge zurück

Judas rendering the Silverlings

Um 1628—1629

Judas rapportant les deniers



Wien, Frau Räthin Mayer

Auf Kupfer, H. 0,135, B. 0,135

Ein Gelehrter
Um 1629–1630

A Man of Letters

Un savant

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



Paris, Madame André-Jacquemart

Auf Holz, H. 0,39, B. 0,42

Christus und die Jünger in Emmaus

Christ and the Disciples of Emmaus Um 1629 Le Christ et les disciples d'Emmaüs

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Turin, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,52, B. 0,41

Schlafender Greis

An old Man sleeping — 1629 — Un vieillard dormant

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Nürnberg, Germanisches Museum — Auf Holz, H. 0,47, B. 0,39

Der Apostel Paulus

St. Paul — Um 1629—1630 — St-Paul



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1627—1628 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Haag, Museum — Auf Kupfer, H. 0,154, B. 0,123

Ein lachender Mann

A laughing Man — Um 1629—1630 — Homme riant

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



* Gotha, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,18, B. 0,14

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1629 — Portrait de l'artiste



Glasgow, William Beattie — Auf Holz, H. 0,255, B. 0,215

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1629 — Portrait de l'artiste



* Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,375, B. 0,29

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1629 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Budapest, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,49, B. 0,39

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1630 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, F. Kleinberger — Auf Holz, H. 0,43, B. 0,34

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1629 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



• Boston, Mrs. Gardner-Museum — Auf Holz, H. 0,885, B. 0,735

Selbstbildnis mit Federbarett

Portrait of Rembrandt — 1629 — Portrait de l'artiste



London, Mr. Berens — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,47

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1629 — Portrait de l'artiste



Nizza, John Jaffé — Auf Holz, H. 0,18, B. 0,155

Männliches Bildnis

Portrait of a young Man — Um 1630 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Haag, D. F. Scheurleer — Auf Holz, H. 0,36, B. 0,205

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl — Um 1630 — Portrait d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Haag, Museum (Bredius) Auf Holz, H. 0,17, B. 0,13

Rembrandts Mutter

The Mother of Rembrandt Um 1628 La mère de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



Peterborough, Mr. Fitzwilliam Auf Holz, H. 0,57, B. 0,47

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man Um 1631 Portrait d'un vieillard



Edinburg, Arthur Sanderson — Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

Rembrandts Mutter

The Mother of Rembrandt — Um 1630 — La mère de Rembrandt



Windsor Castle — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,35

Rembrandts Mutter

The Mother of Rembrandt — Um 1630–1631 — La mère de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wilton House, Lord Pembroke — Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,61

Lesende alte Frau

An old Woman reading — Um 1629 — Vieille femme lisant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Oldenburg, Grossh. Museum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,4[illegible]

Rembrandts Mutter als Prophetin Hanna

The Mother of Rembrandt — 1631 — La mère de Rembrandt



Haag, Museum (Bredius) Auf Holz, H. 0,47, B. 0,39

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt Um 1629 Le père de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



Petersburg, Eremitage Auf Holz, H. 0,36, B. 0,27

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt Um 1630 Le père de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Boston, Museum of Fine Arts — Auf Holz, H. 0,74, B. 0,60

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt



* Brighton, W. Chamberlain — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,5[illegible]

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt



*Innsbruck, Ferdinandeum

Auf Holz, H. 0,215, B. 0,17

Der Jude Philo

The Jew Philo
(Portrait of the Father of Rembrandt)

(Bildnis von Rembrandts Vater)
1630

Le juif Philo
(Portrait du père de Rembrandt)



Paris, Dr. Melville Wassermann — Auf Holz, H. 0,27, B. 0,22

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt — Um 1629–1630 — Le père de Rembrandt



Kopenhagen, Museum — Auf Holz, H. 0,30, B. 0,37

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt — Um 1629 — Le père de Rembrandt



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,37

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt — Um 1630—1631 — Le père de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* New York, W. H. Beers — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,62

Rembrandts Vater

The Father of Rembrandt — Um 1630—1631 — Le père de Rembrandt



[illegible]

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — [illegible] — Portrait d'un vieillard



Kopenhagen, Museum — Auf Holz. [illegible]

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um [illegible] — Portrait d'un vieillard



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,56

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — 1630 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



New York, Ernesto G. Fabbri — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,47

Studienkopf eines Greises

A Study of an old Man — Étude de vieillard

Um 1630



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,28, B. 1,10

Der Apostel Paulus

The Apostle St Paul — Um 1630 — L'apôtre St-Paul

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, J. H. Harjes — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,86

Paulus an die Thessalonicher schreibend

St. Paul writing to Thessalonians — Um 1630 — St. Paul écrivant aux Thessaloniens



* Petersburg, Graf Stroganoff — Auf Holz, H. 0,58, B. 0,46

Jeremias über die Zerstörung Jerusalems trauernd

Jeremiah mourning for the Destruction of Jerusalem — 1630 — Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem



Berlin, James Simon

Auf Holz, H. 0,42, B. 0,355

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl

Um 1630

Portrait d'une jeune fille



Downton-Castle (England), A. R. Boughton — Auf Holz, H. 0,765, B. 0,64

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The Rest during the Flight to Egypt — Um 1630 — Le repos pendant la fuite en Égypte



New York, Ch. T. Yerkes

Auf Holz, H. 0,41, B. 0,36

Die Auferweckung des Lazarus

The Raising of Lazarus

Um 1630

La résurrection de Lazare



Paris, Baron von Schickler — Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,46

Junge Frau in phantastischer Tracht

A young Woman in a fanciful Dress — Um 1630 — Jeune femme en costume de fantaisie



*München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,30

Die heilige Familie

The Holy Family — 1631 — La sainte Famille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Stockholm, Nationalmuseum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Der heilige Anastasius

St. Anastasius — 1631 — St-Anastase



* Brüssel, Prince de Rubempré de Mérode — Auf Holz, H. 0,58, B. 0,465

Petrus im Gefängnis

St. Peter in the Prison — 1631 — St-Pierre dans la prison

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Haag, Museum

Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Simeon im Tempel

Simeon in the Temple

1631

Siméon au temple

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Hamburg, Ed. F. Weber — Auf Holz, H. 0,45, B. 0,32

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1629–1630 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Joh. Nöhring, Lübeck



Paris, E. Warneck — Auf Holz, H. 0,18, B. 0,17

Diana im Bade

Diana in the Bath — Um 1630–1631 — Diane au bain

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Frankfurt a. M., Städelsches Kunst-Institut — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,50

David vor Saul die Harfe spielend

Um 1630—1631

David playing the Harp before Saul — David jouant à la harpe devant Saul

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,41

Der Gelehrte

The Man of Letters — Um 1631 — Le savant

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Windsor Castle — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,40

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1631 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,92

Bildnis eines Kalligraphen

Portrait of a Calligrapher — 1631 — Portrait d'un calligraphe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, J. Pierpont Morgan — Auf Holz, H. 1,20, B. 0,90

Bildnis des Nicolaus Ruts

Portrait of Nicholas Ruts — 1631 — Portrait de Nicolas Ruts

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Paris, Palais des Beaux-Arts (Sammlung Dutuit) H. 0,13, B. 0,106

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt 1631 Portrait de l'artiste



Haag, Museum (Bredius) Auf Holz, H. 0,564, B. 0,418

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl Um 1630 Portrait d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



*Vogelenzang (Holland), Jonkheer Teixeira de Mattos — Auf Holz, H. 0,57, B. 0,46

Bildnis eines jungen Mannes
1631

Portrait of a young Man — Portrait d'un jeune homme



* Haag, Museum

Auf Leinwand, H. 1,625, B. 2,165

Anatomie des Professors Tulp

The Lesson of Anatomy of the Professor Tulp — 1632 — La leçon d'anatomie du professeur Tulp

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Haag, Museum

Anatomie des Professors Tulp

The Lesson of Anatomy of the Professor Tulp (Detail)
(Ausschnitt)
La leçon d'anatomie du professeur Tulp (Détail)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Haag, Museum

Anatomie des Professors Tulp

The Lesson of Anatomy of the Professor Tulp (Detail) (Ausschnitt) La leçon d'anatomie du professeur Tulp (Détail)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dalskairth (Schottland), Mr. Coats

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1632 — Portrait d'un jeune homme



Paris, Albert Lehmann

Auf Holz, H 0,58, B 0,475

Hoherpriester mit einem Buch

A High-priest with a Book — Um 1632 — Grand-prêtre avec un livre



Petersburg, P. Delaroff — Auf Holz, H. 0,215, B. 0,16

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1632 — Portrait d'un jeune homme



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,48

Minerva

Minerva — Um 1632 — Minerve

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Nivaa (Dänemark), J. Hage

Auf Holz, H. 0,765, B. 0,59

Weibliches Bildnis

1632

Portrait of a Lady

Portrait d'une dame



* Richmond, Sir Francis Cook | Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,53

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt



* Wien, Liechtenstein-Galerie — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,44

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Mailand, Brera — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,48

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Leipzig, Alfred Thieme — Auf Holz, H. 0,56, B. 0,42

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt — Um 1632 — La sœur de Rembrandt



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,54

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt — 1632 — La sœur de Rembrandt



Petworth, Lord Leconfield — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt — Um 1632 — La sœur de Rembrandt



* Petworth, Lord Leconfield — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1632 — Portrait de l'artiste



*London, Arthur Sulley

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,655

Rembrandts Schwester

The Sister of Rembrandt

1633

La sœur de Rembrandt



* Rennes, Museum Auf Holz

Junge Frau, der eine Alte die Nägel beschneidet

A young Woman, to whom an old Woman cuts the Nails

1632

Jeune femme dont les ongles sont coupés par une vieille femme



Reims, P. Charbonneaux | Auf Holz, H. 0,435, B. 0,35

Minerva

Minerva
Um 1632

Minerve



* New York, Charles T. Yerkes

Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,825

Bildnis eines Offiziers

Portrait of an Officer

1632

Portrait d'un officier



*Wien, Liechtenstein-Galerie | Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,94

Junges Mädchen bei der Toilette

The Toilet of a young Girl 1632 Toilette d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Princesse de Broglie — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,77

Der Raub der Europa
1632

The Rape of Europa — L'enlèvement d'Europe



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,83, B. 0,78

Der Raub der Proserpina

The Rape of Proserpina — Um 1652 — L'enlèvement de Proserpine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* New York, Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,89

Bildnis eines Herren aus der Familie van Beresteyn

Portrait of a Man from the Family van Beresteyn — 1632 — Portrait d'un homme de la famille van Beresteyn



* New York, Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,89

Bildnis einer Dame aus der Familie van Beresteyn

Portrait of a Lady from the Family van Beresteyn — 1632 — Portait d'une dame de la famille van Beresteyn



* Paris, Baron Alphons von Rothschild

Auf Holz, H. 0,75, B. 0,555

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old Lady

1632

Portrait d'une vieille dame



* London, G. Lindsay Holford — Auf Holz, H. 0,93, B. 0,76

Bildnis des Martin Looten
1632

Portrait of Martin Looten — Portrait de Martin Looten

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*New York, Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,91

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1632 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Vanas (Schweden), Graf Wachtmeister — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,46

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1632 — Portrait d'un jeune homme



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,78

Angebl. Bildnis des Schreib- und Rechenlehrers Coppenol

Pretended Portrait of the Writing-master Coppenol — Um 1632—1633 — Portrait prétendu du maître à écrire Coppenol

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Akademie der Künste — Auf Leinwand, H. 0,92, B. 0,7

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Lady — 1632 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* London, Wallace-Museum — Auf Leinwand, H. 1,55, B. 1,21.

Bildnis des Jan Pellicorne mit seinem Sohne Caspar

Portrait of Jan Pellicorne with his Son Caspar — Um 1632 — Portrait de Jean Pellicorne avec son fils Gaspard

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



London, Wallace-Museum

Auf Leinwand, H. 1,53, B. 1,21

Bildnis der Gattin des Jan Pellicorne mit ihrer Tochter

Portrait of the Wife of Jan Pellicorne with her Daughter

1632

Portrait de la femme de Jean Pellicorne avec sa fille

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



*Hamburg, Kunsthalle — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,23

Bildnis des Maurits Huygens

Portrait of Maurits Huygens — 1632 — Portrait de Maurice Huygens

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*Dulwich, College Gallery — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,23

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1632 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*New York, James W. Ellsworth — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,52

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1632 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,635, B. 0,48

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1632 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,635, B. 0,48

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady — 1633 — Portrait d'une femme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,91, B. 0,70

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1632 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,91, B. 0,70

Bildnis einer Frau

Portrait of a Lady — Um 1632 — Portrait d'une femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Philadelphia, C. A. Griscom — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,45

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Portrait d'un vieillard

Um 1632



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,50, B. 0,39

Der „Mann mit der Glatze"

A study of a bald-headed Man — Etude d'après un homme à la tête chauve

1632

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Oldenburg, Grossh. Museum — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,51

Brustbild eines Greises

Portrait of an old Man — 1632 — Portrait d'un vieillard



*Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,[illegible]

Studienkopf eines alten Mannes

A study of an old Man — 1632 — Etude d'après un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Henri Pereire Auf Holz, H. 0,60, B. 0,47

Bildnis des Gatten der Cornelia Pronck

Portrait of the Husband of Cornelia Pronck 1632 Portrait du mari de Cornélie Pronck

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



•Paris, Henri Pereire — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,47

Bildnis der Cornelia Pronck

Portrait of Cornelia Pronck — 1633 — Portrait de Cornélie Pronck

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,675, B. 0,52

Bildnis des Willem Burggraeff

Portrait of Willem Burggraeff — Portrait de Guillaume Burggraeff

1633

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,54

Bildnis der Margarete van Bilderbeecq

Portrait of Margaret van Bilderbeecq — Portrait de Marguerite van Bilderbeecq

1633

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,23, B. 0,94

Bildnis des Dichters Jan Hermansz Krul

1633

Portrait of the Poet Jan Hermansz Krul — Portrait du poète Jan Hermansz Krul

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Boston, Mrs. Gardner-Museum — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 1,07

Bildnis eines Ehepaars

1633

Portrait of a married Couple — Portrait d'un couple



Paris, Louvre | Der Philosoph | Auf Holz, H. 0,29, B. 0,33

The Philosopher | Um 1633 | Le philosophe



* Paris, Louvre | Der Philosoph | Auf Holz, H. 0,29, B. 0,33

The Philosopher | 1633 | Le philosophe

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



•Paris, Graf Edmond Pourtalès — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,00

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1633 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,685, B. 0,53

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Lady — 1634 — Portrait d'une dame âgée

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,84, B. 0,63

Brustbild eines Türken

Portrait of a Turk — 1633 — Portrait d'un Turc

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* London, Buckingham-Palast

Auf Leinwand, H. 1,15, B. 1,65

Der Schiffsbaumeister und seine Frau

The Ship-builder and his Wife — 1633 — Le constructeur de vaisseaux et sa femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,713, B. 0,533

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1634 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dublin, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,52

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1634 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* New York, Ch. Stewart Smith — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,48

Johannes der Täufer

St. John the Baptist — 1632 — St. Jean-Baptiste



* Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,62

Petrus

St. Peter — 1632 — Saint-Pierre



London, Wallace-Museum

Auf Holz, H. 0,275, B. 0,205

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan

Um 1632—1633

Le bon Samaritain



*New York, Mck. Twombly

Auf Leinwand, H. 1,50, B. 1,21

Bildnis eines Orientalen

Portrait of an Oriental

1632

Portrait d'un Oriental



Oldenburg, Grossh. Museum — H. 0,615, B. 0,475

Brustbild eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1632 — Portrait d'un vieillard



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,76

Ein Türke

A Turk — Um 1633 — Un Turc

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Dr. Max Wassermann — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,19

Studienkopf eines Greises

Study-head of an old Man — Um 1633 — Tête d'étude d'un vieillard



Woburn Abbey, Herzog von Bedford — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,58

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1632—1633 — Portrait d'un vieillard



*Mentnore, Lord Rosebery

Auf Leinwand, H. 1,22, B. 1,04

Johann Uyttenbogaert
1633



• Stockholm, Nationalmuseum

Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,60

Johann Uyttenbogaert
Um 1633



* Brüssel, Léon Janssen

Auf Holz, H. 0,098, B. 0,067

Studienkopf

Study-head

1633

Tête d'étude



* Metz, Städt. Museum — Auf Holz, H. 0,45, B. 0,42

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — 1633 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,70, B. 0,56

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1633 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*The Grange, Lord Ashburton

Auf Holz, H. 0,75, B. 0,63

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man

1633

Portrait d'un homme



Petworth, Lord Leconfield

Auf Leinwand, H. 1,27, B. 1,01

Bildnis einer Dame
Um 1633

Portrait of a Lady

Portrait d'une dame



* London, Wallace-Museum — Auf Kupfer, H. 0,215, B. 0,145

Bildnis eines Knaben

Portrait of a Boy — 1633 — Portrait d'un garçon

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



* Paris, Baronin N. von Rothschild — Auf Holz, H. 0,44, B. 0,33

Bildnis eines Knaben

Portrait of a Boy — 1633 — Portrait d'un garçon



Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,48

Bildnis eines Knaben

Portrait of a Boy — Um 1634 — Portrait d'un garçon

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Welbeck Abbey, Herzog von Portland — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,345

Bildnis eines Knaben

Portrait of a Boy — 1634 — Portrait d'un garçon



* Petersburg, Fürst Yussupoff — Auf Holz, H. 0,197, B. 0,167

Bildnis eines Knaben

Portrait of a Boy — 1633 — Portrait d'un garçon

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Adolphe Schloss — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,525

Flora

Um 1633—1634



*London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,535, B. 0,445

Christus vor Pilatus

Christ before Pilatus

1633

Le Christ devant Pilate

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





* Paris, E. Warneck — Auf Holz, H. 0,205, B. 0,175

Kopf eines lachenden Mannes

A laughing Man — 1633 — Tête d'un homme riant

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Haag, Museum (Hofstede de Groot) — Auf Holz, H. 0,145, B. 0,10[illegible]

Studienkopf der Saskia

A Study of Saskia — Um 1633—1634 — Tête d'étude de Saskie

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



Philadelphia, P. A. B. Widener — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,453

Saskia van Uijlenburgh
Um 1633



* London, Herzog von Buccleuch	Auf Holz, H. 1,215, B. 0,965

Bildnis der Saskia als Flora

Portrait of Saskia as Flora	1633	Portrait de Saskie en Flore

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,525, B. 0,445

Saskia van Uijlenburgh
1633

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,98, B 0,77

Saskia van Uijlenburgh
Um 1633—1634

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Mrs. S. S. Joseph — Auf Holz, H. 0,675, B. 0,525

Saskia van Uijlenburgh

1635

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Altfranken bei Dresden, Graf Luckner — Auf Holz, H. 0,98, B. 0,70

Saskia van Uijlenburgh

1635



* London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H. 1,53, B. 1,955

Bildnis des Künstlers und seiner Gattin Saskia

The Artist and his Wife Saskia — Um 1634–1635 — L'artiste et sa femme Saskie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,61, B. 1,31

Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin Saskia

Rembrandt and Saskia — Um 1636–1637 — L'artiste et sa femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,59

Brustbild einer jungen Frau

Portrait of a young Lady — Um 1635–1636 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Edm. Davis — Auf Holz, H. 0,73½, B. 0,61

Dame bei der Toilette

A Lady at her Toilet — Um 1635 — Dame à la toilette

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



*Nord-Amerika, Mrs. Beyers

Auf Leinwand, H. 0,785, B. 0,66

Saskia van Uijlenburgh
1636



* Wien, Freih. Herm. von Königswarter — Auf Holz, H. 0,575, B. 0,41

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1634 — Portrait de l'artiste



Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,47

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1633 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,53

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt 1634 Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,45

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1633 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,46

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1633—1634 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



• Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,625, B 0,47

Selbstbildnis als Offizier
Um 1634—1635

Portrait of Rembrandt as Officer — Portrait de l'artiste en officier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Wallace-Museum — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,5

Selbstbildnis
Um 1634—1635

Portrait of Rembrandt — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,79, B. 0,64

Selbstbildnis mit der Sturmhaube

1634

Portrait of Rembrandt with a Steel-cap — Portrait de l'artiste coiffé d'une casque

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,5[illegible]

Selbstbildnis

Um 1634

Portrait of Rembrandt — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,50

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1635 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Wallace-Museum — H. 0,63, B. 0,4[illegible]

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1634 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,80, B. 0,62

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1637 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Liechtenstein-Galerie — Auf Holz, H. 0,92, B. 0,72

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1635 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Boston, Museum of Fine Arts — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,525

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1634 — Portrait d'un homme



*Boston, Museum of Fine Arts — Auf Holz, H. 0,665, B. 0,5[illegible]

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady — 1634 — Portrait d'une femme



° Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,53, B. 0,51

Der ungläubige Thomas

The Incredulity of St. Thomas — 1634 — L'incrédulité de St-Thomas

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Haag, Museum — Auf Papier, H. 0,383, B. 0,33

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The Rest during the Flight to Egypt — Um 1634–1635 — Le repos pendant la fuite en Egypte

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



* Paris, Baron Gustav von Rothschild — Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,32

Bildnis des Martin Day

Portrait of Martin Day — 1634 — Portrait de Martin Day

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Paris, Baron Gustav von Rothschild — Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,32

Bildnis der Machteld van Doorn

Portrait of Machteld van Doorn — 1634 — Portrait de Machteld van Doorn

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Auf Leinwand, H. 1,73. B. 1,23

* Paris, Henri Schneider

Hans Alenson
1634



* Paris, Henri Schneider — Auf Leinwand, H. 1,73, B. 1,25

Die Gattin des Hans Alenson

The Wife of Hans Alenson — 1634 — La femme de Jean Alenson



Paris, Adolph Schloss — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,52

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — Um 1634 — Portrait d'un vieil homme



Paris, F. Kleinberger

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — Um 1634 — Portrait d'un vieil homme



Nantes, Museum — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 0,81

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Lady — Um 1634 — Portrait d'une jeune femme



New York, Richard Mortimer — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,825

Krieger den Panzer anlegend

A Warrior dressing a Cuirass — Um 1634 — Un guerrier mettant un cuirasse



London, Wallace-Museum — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,505

Ein Neger im Jagdkostüm

A Negro in Hunting-dress — Um 1634 — Un nègre en costume de chasse



* Knowsley House, Earl of Derby

Mene Tekel
Um 1634—1635

Auf Leinwand, H. 1,64, B. 2,04



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,42, B. 1,53

Sophonisbe empfängt den Giftbecher von ihrem Gatten Masinissa

Sophonisbe receiving the Cup of Poison from her Husband Masinissa — 1634 — Sophonisbe recevant une coupe à poison de son époux Masinissa

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,52

Bildnis einer jungen Dame

Portrait of a young Lady — 1634 — Portrait d'une jeune dame



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,51

Bildnis einer jungen Dame

Portrait of a young Lady — 1634 — Portrait d'une jeune dame



*Prag, Graf Nostitz — Auf Leinwand, H. 1,41, B. 1,35

Ein Rabbiner

A Rabbin — 1634 — Un rabbin

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Chatsworth, Herzog von Devonshire — Auf Holz, H. 1,06, B. 0,80

Ein Rabbiner

A Rabbin — 1635 — Un rabbin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



New York, Charles T. Yerkes — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,52

Ein Rabbiner
Um 1635

A Rabbin — Un rabbin



* London, Earl of Derby — Auf Holz, H. 0,715, B. 0,55

Ein Rabbiner
Um 1635

A Rabbin — Un rabbin



*Hampton Court Palace — Auf Holz, H. 0,70, B. 0,60

Ein Rabbiner
1635

A Rabbin — Un rabbin



London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,[illegible]

Ein Rabbiner
Um 1635—1636

A Rabbin — Un rabbin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Th. Agnew & Sons — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,54

Studienkopf eines Mannes

Study-head of a Man — 1635 — Tête d'étude d'un homme



*Paris, Léon Bonnat — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,265

Schutzflehender vor einem Fürsten

A Man imploring the Protection of a Prince — Um 1633–1634 — Un homme implorant la protection d'un prince

Nach einer Aufnahme von Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 1,715, B. 1,30

Ganymed in den Fängen des Adlers

The Rape of Ganymedes — 1635 — L'enlèvement de Ganymède

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,57

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Um 1635 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,70, B. 0,52

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1634 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Baron Nathaniel von Rothschild — Auf Holz, H. 0,83, B. 0,67

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1635 — Portrait d'un homme



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,01

Junge Frau mit Blumen

A young Lady with Flowers — 1634 — Jeune femme avec des fleurs

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,72

Die Aufrichtung des Kreuzes

The Raising of the Cross — 1633 — L'érection de la croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,89, B. 0,65

Die Kreuzabnahme

The Descent from the Cross — 1633 — La descente de croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,58, B. 1,17

Die Kreuzabnahme

The Descent from the Cross — 1634 — La descente de croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,93, B. 0,69

Die Grablegung Christi

The Entombment of Christ — 1639 — La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,92, B. 0,67

Die Himmelfahrt Christi

The Ascension of Christ — 1636 — L'ascension du Christ

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,94, B. 0,70

Die Auferstehung Christi

The Resurrection of Christ — 1639 — La résurrection du Christ



* Boston, Mrs. Gardner-Museum — Auf Leinwand, H. 1,595, B. 1,275

Christus auf dem Meer

Christ at Sea — 1633 — Le Christ sur la mer

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 0,973, B. 0,685

Die Grablegung Christi

The Entombment of Christ — 1635 — La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Glasgow, University College — Auf Holz, H. 0,32, B. 0,40

Die Grablegung Christi

The Entombment of Christ — Um 1633—1634 — La mise au tombeau

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Heidelberg, Professor Dr. H. Thode — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,83

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — 1631 — Le bon Samaritain

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Drayton Manor, Sir Robert Peel

Auf Leinwand, H. 0,47, B. 0,59

Die Findung Mosis

The Salvation of Moses

Um 1635

Moïse sauvé des eaux



*Anholt, Fürst zu Salm-Salm

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,9[illegible]

Diana and Actæon

Diana und Actaeon
1635

Diane et Actéon

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* New York, Joseph Jefferson

Auf Holz, H. 0,76, B. 0,58

Petronella Buys
1635



*Berlin, Karl von der Heydt

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,64

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady

1635

Portrait d'une dame

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



The Grange, Lord Ashburton — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,90

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Um 1635 — Portrait d'un homme



*Edinburg, Arthur Sanderson — Auf Leinwand, H. 1,26, B. 0,99

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old Lady — 1635 — Portrait d'une vieille dame

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,33

Abrahams Opfer

The Sacrifice of Abraham — 1635 — Le sacrifice d'Abraham

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,94, B. 1,31

Abrahams Opfer

The Sacrifice of Abraham — 1636 — Le sacrifice d'Abraham

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Baron Gustav von Rothschild — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,03

Der Fahnenträger

The Standard-bearer — Um 1635 — Le porte-drapeau

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,56, B. 1,29

Simson bedroht seinen Schwiegervater

Samson menacing his Father-in-law — 1635 — Samson menace son beaupère

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Rossie Priory, Earl of Kinnaird — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,53

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady — 1636 — Portrait d'une dame



* Belton House, Earl of Brownlow

Auf Holz, H. 0,565, B. 0,625

Isaak segnet Esau

Isaac blessing Esau — Um 1636 — Isaac bénit Esau

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Leinwand, H. 2,38, B. 2,87

Die Blendung Simsons
1636

The Blinding of Samson — Samson pris par les Philistins

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 0,62, B. 0,80

Predigt Johannes des Täufers

The Sermon of St. John the Baptist — Um 1635—1636 — Le sermon de St-Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Amsterdam, Galerie Six Auf Pappe, H. 0,50, B. 0,38

Joseph seine Träume erzählend

Joseph relating his Dreams 1636 Joseph racontant ses songes

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Wien, Liechtenstein-Galerie [illegible]

Männliches Bildnis

Portrait of a Man 1638 Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Liechtenstein-Galerie

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,52

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

1636

Portrait d'une dame

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



• Petersburg, Eremitage

Danae

1636

Auf Leinwand, H. 1,85, B. 2,03

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage

Danae (Ausschnitt)

Danae (Detail) Danae (Détail)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Brüssel, Herzog von Arenberg — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,39

Tobias heilt seinen Vater

Tobias healing his Father — 1636 — Tobie guérissant son père

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,52

Der Engel verlässt Tobias

The Angel quitting Tobias

1637

L'ange quittant Tobie

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



S. Petersburg, Eremitage

Auf Holz, H. 0,31, B. 0,42

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg

The Parable of the Workers in the Vineyard 1637 La parabole du maitre de la vigne

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,41, B. 0,31

Junge Frau vor dem Spiegel

Um 1637—1638

A young Lady looking in the Glass — Une jeune femme devant le miroir

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Haag, Museum — Auf Holz, H. 0,475, B. 0,39

Susanna im Bade

1637

Susan in the Bath — Susanne au bain

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,215, B. 1,625

Abraham bewirtet die drei Engel

Abraham receiving the three Angels — Um 1636—1637 — Abraham recevant les trois anges

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Abraham bewirtet die drei Engel
(Ausschnitt)

Abraham receiving the three Angels
(Detail)

Abraham recevant les trois anges
(Détail)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Antwerpen, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,39, B. 1,09

Bildnis des Predigers Eleazar Swalmius

Portrait of the Preacher Eleazar Swalmius — 1637 — Portrait du prédicateur Eleazar Swalmius

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Bridgewater-Galerie | Auf Leinwand, H. 1,31, B. 1,00

Bildnis eines Geistlichen

Portrait of a Clergyman | 1637 | Portrait d'un ecclésiastique



*Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,97, B. 0,665

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1637 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Perth, Earl of Mansfield — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,8[illegible]

Bildnis eines ältlichen Mannes

Portrait of an aged Man — 1638 — Portrait d'un homme âgé



* London, Alfred Beit

Auf Holz, H. 0,58, B. 0,47

Der heilige Franz im Gebet

Francis praying

1637

St-François en prières



* London, Captain Heywood-Lonsdale — Auf Holz, H. 0,625, B. 0,50

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1638 (?) — Portrait de l'artiste



Woburn Abbey, Herzog von Bedford

Auf Leinwand, H. 0,875, B. 0,725

Selbstbildnis
Um 1638

Portrait of Rembrandt

Portrait de l'artiste



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,265, B. 1,755

Simsons Hochzeit

The Wedding of Samson — 1638 — Les noces de Samson

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Buckingham-Palast — Auf Holz, H. 0,585, B. 0,485

Christus als Gärtner

Christ appearing to Mary Magdalen — 1638 — Le Christ apparait à Ste-Madeleine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Boston, Mrs. Gardner-Museum — Auf Holz, H. 0,55, B. 0,715

Landschaft mit dem Obelisken

Landscape with an Obelisk — 1638 — Paysage à l'obélisque

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

*Krakau, Museum Czartoryski

Auf Holz, H. 0,465, B. 0,66

Landschaft mit dem barmherzigen Samariter

Landscape with the good Samaritan

1638

Paysage avec le bon Samaritain

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Amsterdam, Reichsmuseum | Landschaft | Auf Holz, H. 0,29, B. 0,40

A Landscape | Um 1637—1638 | Paysage

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Braunschweig, Herzogl. Museum | Landschaft | Auf Holz, H. 0,52, B. 0,72

A Landscape | Um 1638 | Paysage

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Aynhoe-Park, W. C. Cartwright

Auf Leinwand, H. 1,375, B. 1,29

Tote Pfauen

Dead Peacocks

Um 1638

Des paons morts



* Kedleston Hall, Lord Scarsdale — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,675

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1637—1638 — Portrait d'un vieillard



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,98, B. 1,20

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — 1639 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Schloss Eringerfeld, Freiherr von Ketteler — Auf Holz, H. 0,30, B. 0,40

Waldige Landschaft
Um 1638–1640

A woody Landscape — **Paysage boisé**

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 1,21, B. 0,89

Der Rohrdommeljäger

The Hunter of Mire-drum — 1639 — Le chasseur de butor

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,80, B. 0,62

Rembrandts Mutter

The Mother of Rembrandt — 1639 — La mère de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Amsterdam, Reichsmuseum (van Weede van Dijkveld) Auf Holz, H. 1,06, B. 0,81

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady 1639 Portrait d'une dame

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Wallace-Museum — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,63

Landschaft
Um 1640

A Landscape — **Paysage**



* New York, Henry O. Havemeyer

Auf Holz, H. 0,73, B. 0,54

Herman Doomer
1640



London, Earl of Northbrook | Landschaft | Auf Holz, H. 0,22, B. 0,295

A Landscape | Um 1640 | Paysage

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Oldenburg, Grossherzogl. Galerie | Landschaft mit Brücke | Auf Holz, H. 0,29, B. 0,40

A Landscape with a Bridge | Um 1640 | Paysage avec un pont



* London, Victoria und Albert-Museum — Auf Holz, H. 0,39, B. 0,51

Hagar verlässt Abrahams Haus

Agar leaving the House of Abraham — 1640 — Agar quittant la maison d'Abraham

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,41, B. 0,34

Die heilige Familie

The Holy Family — 1640 — La sainte famille (dite Le Ménage du Menuisier)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Herzog von Westminster

Auf Holz, H. 0,565, B. 0,475

Besuch der Maria bei Elisabeth

The Visitation 1640 La visitation

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,76, B. 0,56

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman — Um 1641–1642 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* New York, Henry O. Havemeyer — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,[illegible]

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Lady — 1640 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,975, B. 0,79

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1640 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Graf Karl Lanckoronski — Auf Holz, H. 1,04, B. 0,76

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl — Um 1641 — Portrait d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Wien, Graf Karl Lanckoronski — Auf Holz, H. 1,04, B. 0,76

Alter Gelehrter hinter dem Schreibtisch

A Man of Letters at the Writing-desk — 1641 — Un savant à sa table à écrire

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,965, B. 0,825

Saskia mit der roten Blume

Saskia with the red Flower — 1641 — Saskia tenant une fleur rouge à la main

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Brüssel, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,83

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1641 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



The Grange, Lord Ashburton — Auf Holz, H. 0,80, B. 0,65

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Um 1642 — Portrait d'un homme



*London, Buckingham-Palast — Auf Leinwand, H. 1,045, B. 0,85

Das Portrait einer Dame mit Fächer

Portrait of a Lady with a Fan — 1641 — Portrait d'une femme tenant un éventail

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,72, B. 2,09

Der Mennonitenprediger Anslo

Anslo, the Preacher of the Mennonites — 1641 — Anslo, prédicateur des Mennonites

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Amsterdam, Galerie Six — Auf Holz, H. 1,00, B. 0,80

Bildnis der Anna Wymer

Portrait of Anna Wymer — 1641 — Portrait d'Anne Wymer

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



° Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 2,42, B. 2,83

Das Opfer Manoahs

The Sacrifice of Manoah — 1641 — Le sacrifice de Manoé

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



• Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,73, B. 0,615

Die Aussöhnung Davids mit Absalon

The Reconciliation of David and Absalom 1642 La réconciliation de David et d'Absalom

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



• Amsterdam, Reichsmuseum

Auf Leinwand, H. 3,63, B. 4,38

Die Nachtwache
1642

The Night-watch

La ronde de nuit

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Amsterdam, Reichsmuseum

The Night-watch (Detail)

Die Nachtwache (Ausschnitt) 1642

La ronde de nuit (Détail)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Amsterdam, Reichsmuseum — Auf Leinwand, H. 1,16, B. 0,8[illegible]

Bildnis der Elisabeth Jacobs Bas

Portrait of Elisabeth Jacobs Bas — Um 1642 — Portrait d'Elisabeth Jacobs Bas

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Amsterdam, Reichsmuseum

Bildnis der Elisabeth Jacobs Bas

Portrait of Elisabeth Jacobs Bas (Detail) (Ausschnitt) Portrait d'Elisabeth Jacobs Bas (Détail)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* New York, Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,92

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1643 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Lord Iveagh — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,935

Bildnis einer Frau

Portrait of a Lady — 1642 — Portrait d'une femme

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,325, B. 0,275

Christus vom Kreuz genommen

Christ taken down from the Cross — Um 1642 — Le Christ détaché de la croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,58

Rembrandts Gattin Saskia

Saskia, the Wife of Rembrandt — 1643 — Portrait de Saskia, femme de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Mrs. Alfred Morrison — Auf Leinwand, H. 1,025, B. 0,75

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1643 — Portrait d'un jeune homme



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,49

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman — 1643 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,6…

Bildnis eines jungen Kriegers

Portrait of a young Warrior — 1643 — Portrait d'un jeune guerrier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, E. Warneck — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,18

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1643 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass).



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,995

Die Goldwägerin

An old Woman weighing Gold — 1643 — Une femme âgée pesant de l'or

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* New York, Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,16, B. 0,96

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1643 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* New York, Henry O. Havemeyer — Auf Leinwand, H. 1,16, B. 0,96

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Lady — 1643 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Herzog von Westminster — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,97

Der Mann mit dem Falken

A Man with a Hawk — 1643 — L'homme au faucon

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*London, Herzog von Westminster — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,97

Die Dame mit dem Fächer

Portrait of a Lady with a Fan — 1643 — La femme à l'éventail

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Karlsruhe, Grossherzogl Kunsthalle — Auf Holz, H. 0,72, B. 0,59

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1643—1645 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*Weimar, Grossherzog von Sachsen — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,48

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1643 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



*Haag, Baron Steengracht — Auf Holz, H. 0,62, B.0,81

Bathseba bei ihrer Toilette

The Toilet of Bathseba — 1643 — Bethsabée à sa toilette

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Kassel, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Studienkopf eines Alten

Study-head of an old Man — Um 1644 — Étude d'après un vieil homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Adolph Schloss — Auf Holz, H. 0,23, B. 0,1[illegible]

Studienkopf eines Greises

Study of an old Man — 1643 — Tête d'étude d'un vieillard



New York, Robert Hoe — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,53

Junges Mädchen eine Medaille zeigend

A young Girl showing a Medal — Um 1643 — Jeune fille montrant une médaille



London, G. Lindsay Holford

Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,855

Bildnis eines Mannes mit einem Schwert

Portrait of a Man with a Sword 1644 L'homme à l'épée

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



San Remo, Adolf Thiem — Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,74

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1644 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin



* Panshanger, Earl Cowper — Auf Leinwand, H. 1,115, B. 1,06

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1644 — Portrait d'un jeune homme



* London, Alexander Henderson

Auf Holz, H. 0,915, B. 0,725

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Lady — 1644 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Downton-Castle, A. R. Boughton Knight — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,77

Die heilige Familie
Um 1644

The holy Family — La sainte famille



* London, Nationalgalerie Auf Holz, H. 0,815, B. 0,64

Christus und die Ehebrecherin

The Woman taken in Adultery 1644 La femme adultère

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,27

Die Frau des Tobias mit der Ziege

The Wife of Tobias with the Goat — 1645 — La femme de Tobie avec la chèvre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, G. Lindsay Holford — Auf Leinwand, H. 1,265, B. 1,02

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Lady — Um 1645 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,82

Ein Rabbiner

A Rabbin — 1645 — Un rabbin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dulwich, College Gallery — Auf Leinwand, H. 0,80, B. 0,625

Junges Mädchen am Fenster

A Girl at a Window — 1645 — Jeune fille à la fenêtre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,91

Die heilige Familie

The Holy Family — 1645 — La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Budapest, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,545

Ein Rabbiner

A Rabbin — 1642 — Un rabbin

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 1,12

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1645 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Frau von Carstanjen — Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,10

Bildnis des Predigers J. C. Sylvius

Portrait of the Preacher J. C. Sylvius — 1645 — Portrait du prédicateur J. C. Sylvius

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,42

Bildnis eines alten Juden

Um 1643—1645

Portrait of an old Jew — Portrait d'un juif âgé

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,955, B. 0,805

Bildnis eines Alten mit Stock

Um 1645

Portrait of an old Man with a Stick — Portrait d'un vieillard tenant un bâton

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Chicago, Art Institute

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,84

Mädchen hinter der Tür

A young Girl behind a Door 1645 Une jeune fille derrière une porte

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Nord-Amerika, Sammlung Perrell — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,57

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1645 — Portrait de l'artiste



London, Buckingham-Palast — Auf Holz, H. 0,675, B. 0,575

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1646 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Herzog von Bedford — Auf Leinwand, H. 0,75, B. 0,60

Ein junges Mädchen
Um 1645

A young Girl — Jeune fille



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,26, B. 0,19

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Bridgewater-Galerie — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,18

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif



Chappenham, Algernon W. Neeld — Auf Holz, H. 0,375, B. 0,30

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, P. Delaroff

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif



Panshanger, Earl Cowper — Auf Holz, H. 0,315, B. 0,235

Bildnis eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1646 — Portrait d'un juif



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,245, B. 0,[illegible]

Bildnisstudie eines Juden

Portrait of a Jew — Um 1645 — Portrait d'un juif

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Boston, S. Shaw — Auf Holz

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — Um 1645 — Portrait d'un vieil homme



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,24, B. 0,21

Studienkopf eines Mannes

Study of a Man's Head — Um 1645 — Tête d'étude d'un homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Frau von Carstanjen — Auf Holz, H. 0,34, B. 0,28

Christus an der Säule

Christ at the Column — Um 1646 — Le Christ à la colonne

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Paris, Léon Bonnat — Auf Holz, H. 0,335, B. 0,24

Christus am Kreuz

Christ on the Cross — Um 1646 — Le Christ en croix



* Paris, Comtesse de Béarn — Auf Leinwand, H. 1,775, B. 1,965

Beweinung Christi

The Lamentation over Christ — 1650 — Le Christ mort pleuré par les siens



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,20, B. 0,27

Der Traum Josephs

The Dream of Joseph — 1645 — Le rêve de Joseph

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,97, B. 0,7?

Die Anbetung der Hirten

The Adoration of the Shepherds — 1646 — L'adoration des bergers

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,63, B. 0,555

Die Anbetung der Hirten

The Adoration of the Shepherds 1646 L'adoration des bergers

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Paris, Léon Bonnat — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,20

Bildnis des Bürgermeisters Six

The Burghermaster Six — Um 1647 — Le bourgmestre Six

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Kopenhagen, Ny Carlsberg — Auf Leinwand, H. 0,635, B. 0,73

Junger Mann am Fenster

A young Man at the Window — Um 1646 — Jeune homme à la fenêtre



*Kassel, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,[illegible]

Die heilige Familie, sogenannte „Holzhacker-Familie"

1646

The Holy Family

La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Kassel, Kgl. Galerie | Winterlandschaft | Auf Holz, H. 0,16, B. 0,22

A Winter-landscape | 1646 | Paysage d'hiver



* Kassel, Kgl. Galerie | Landschaft mit Ruinen auf dem Berge | Auf Holz, H. 0,66, B. 0,86

A Landscape with Ruins | Um 1650 | Paysage avec des ruines à la montagne

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



* Dublin, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,34, B. 0,48

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten

The Rest during the Flight to Egypt — 1647 — Repos pendant la fuite en Égypte

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,48

Studie zu einer Susanna im Bade

Study for a Susan in the Bath — Um 1647 — Étude pour une Suzanne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Léon Bonnat — Auf Holz, H. 0,22, B. 0,175

Studie nach einer jungen Frau

Study of a young Woman — Um 1647 — Buste d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,76, B. 0,91

Susanna und die beiden Alten

Susan and the two Elders — 1647 — Suzanne et les deux vieillards

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Herzog von Westminster — Auf Holz, H. 0,74, B. 0,67

Bildnis des Malers Claes Berchem (?)

Portrait of the painter Claes Berchem (?) — 1647 — Portrait du peintre Claes Berchem (?)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Herzog von Westminster — Auf Holz, H. 0,74, B. 0,67

Bildnis der Frau des Claes Berchem (?)

Portrait of the Wife of Claes Berchem (?) 1647 Portrait de la femme de Claes Berchem (?)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Beetsterzwaag, Baron van Harinxma thoe Slooten — Auf Holz H. 0,235, B. 0,205

Studienkopf

Study-head — 1647 — Tête d'étude



London, J. Pierpont-Morgan — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,[illegible]

Bildnis eines Malers

Portrait of a Painter — Um 1648 — Portrait d'un peintre



* Amsterdam, Galerie Six — Auf Holz, H. 0,19, B. 0,15

Der Arzt Ephraim Bonus

The Physician Ephraim Bonus — Um 1647 — Le médecin Ephraim Bonus

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* London, Bridgewater-Galerie

Auf Holz, H. 0,405, B. 0,317

Hanna im Tempel

Hannah in the Temple

1648

Hannah au temple



°Pittsburg, H. C. Frick — Auf Leinwand, H. 0,89, B. 1,135

Bildnis eines Malers

Portrait of a Painter — Um 1648 — Portrait d'un peintre

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,14, B. 1,35

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — 1648 — Le bon Samaritain



* Leipzig, Alfred Thieme — Auf Leinwand, H. 0,31, B. 0,375

Der barmherzige Samariter

The good Samaritan — Um 1648 — Le bon Samaritain

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Rotterdam, Museum Boymans

Auf Holz, H. 0,74, B. 1,00

Die Eintracht des Landes

The Concord of the State — 1648 — La concorde du pays

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



* Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,84, B. 1,05

Christus und die Jünger von Emmaus

Christ and the Disciples of Emmaus — 1648 — Le Christ et les pélerins d'Emmaüs



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,68, B 0,6[illegible]

Christus und die Jünger von Emmaus

Christ and the Disciples of Emmaus — 1648 — Les pélerins d'Emmaüs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Panshanger, Earl Cowper

Auf Leinwand, H. 2,825, B. 2,35

Reiterbildnis

Portrait of a Rider

1649

Portrait d'un cavalier



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,775, B. 0,675

Landschaft mit Tobias und dem Engel

A Landscape with Tobias and the Angel — Um 1650 — Paysage avec Tobie et l'ange



Budapest, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,06, B. [illegible]

Der Traum Josephs

The Dream of Joseph — Um 1650 — Le songe de Joseph

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,545, B. 1,68

Josephs Rock

The Sons of Jacob showing the Coat of Joseph to their Father — Um 1650 — Les fils de Jacob montrant à leur père la tunique de Joseph

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,61

Hendrickje sitzt Rembrandt als nacktes Modell

Hendrickje serves as Rembrandt's Model — Um 1652 — Hendrickje servant de modèle à Rembrandt



* London, Earl of Derby — Auf Leinwand, H. 1,22, B. 0,97

Jakob erhält Josephs blutigen Rock

Jacob receiving the bloody Coat of Joseph — Um 1650 — Jacob reçoit la tunique ensanglantée de Joseph

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Richmond, Sir Francis Cook — Auf Holz, H. 0,412, B. 0,538

Tobias und seine Frau

Tobias and his Wife — 1650 — Tobie et sa femme

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 1,16

Die Vision Daniels

The Vision of Daniel — Um 1650 — La vision de Daniel

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Bowood, Marquess of Lansdowne — Auf Leinwand, H. 0,860, B. 1,025

Die Mühle

The Mill — Um 1650 — Le moulin

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



London, Wallace-Museum

Auf Leinwand, H. 1,785, B. 2,18

Das Gleichnis vom ungetreuen Knecht

The Parable of the unmerciful Servant

Um 1650

La parabole de l'infidèle serviteur

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



* Cambridge, Fitzwilliam-Museum — Auf Holz, H. 1,26, B. 1,03

Rembrandt in Landsknechttracht

Portrait of Rembrandt as Lansquenet 1650 Rembrandt en lansquenet



* London, Lady Anthony von Rothschild — Auf Leinwand, H. 0,885, B. 0,71

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt 1650 Portrait de l'artiste



* Haag, Museum — Auf Leinwand, H. 0,78, B. 0,66

Rembrandts Bruder Adrian

The Brother of Rembrandt — 1650 — Le frère de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,55

Rembrandts Bruder mit dem Helm

The Brother of Rembrandt with a Cask — Um 1650 — Le frère de Rembrandt coiffé d'un casque

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Jules Porgès — Auf Holz, H. 0,56, B. 0,43

Rembrandts Bruder
Um 1650

The Brother of Rembrandt — Le frère de Rembrandt



* Paris, Jules Porgès | Auf Holz, H. 0,56, B. 0,43

Eine alte Frau

An old Woman | Um 1650 | Une vieille femme



Paris, Léon Bonnat — Auf Leinwand, H. 0,51, B. 0,425

Studienkopf eines Greises

Study-head of an old Man — Um 1650 — Tête d'étude d'un vieillard



Leipzig, Städtisches Museum — Auf Holz, H. 0,26, B. 0,2[illegible]

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — Um 1650 — Portrait de l'artiste



*Althorp House, Earl of Spencer — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,56

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt — Um 1650 — Tite, le fils de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Paris, Rudolph Kann — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,56

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt — 1655 — Tite, le fils de Rembrandt

Nach einer Gravüre der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien



Kiel, Professor G. Martius — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,555

Bildnis einer Frau

Portrait of a Woman — Um 1650 — Portrait d'une femme



Strassburg, Städt. Galerie — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,46

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1650 — Portrait d'un vieillard



Paris, Jules Porgès

Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,78

Alte Frau über das Gelesene nachdenkend

An old Woman reflecting over the Lecture — Um 1650 — Vieille femme méditant sur la lecture

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



*Köln, Freiherr Albert von Oppenheim — Auf Holz, H. 0,21, B. 0,175

Studienkopf eines Mädchens

Study-head of a Girl — Um 1650 — Tête d'étude d'une jeune fille



*Senlis, Marquis de Pontalba

Studienkopf eines Mädchens

Study-head of a Girl — Um 1650 — Tête d'étude d'une jeune fille



* Dublin, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,46

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — Um 1650 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Th. Agnew & Sons — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,55

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — 1650 — Portrait d'un vieillard



*Paris, Jules Porgès — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,29

Der barmherzige Samariter
Um 1650

The good Samaritan — Le bon Samaritain



* Newnham Paddox, Earl of Denbigh — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,0[illegible]

Der Abschied der Hagar

Hagar quitting the House of Abraham — Um 1650 — Agar quittant la maison d'Abraham



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,34, B. 1,04

Bildnis eines jüdischen Kaufmanns

Portrait of a jewish Merchant — Um 1650 — Portrait d'un marchand juif

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Vanas (Schweden), Graf Wachtmeister — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,66

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1651 — Portrait d'un homme



• Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,63

Studie nach einem jungen Mädchen

A young Girl — 1651 — Jeune fille



• Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,92

Junges Mädchen mit Besen

A young Girl with a Broom — 1651 — La balayeuse

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Lützschena b. Leipzig, Freih. Speck v. Sternburg — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,50

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — 1651 — Portrait d'un vieillard



*London, Herzog von Devonshire — Auf Leinwand, H. 0,79, B. 0,66

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — 1651 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



° Hamburg, Ed. F. Weber — Auf Leinwand, H. 1,14, B. 1,35

Die Ehebrecherin vor Christus

Christ and the Adulteress — Um 1650 — Le Christ et la femme adultère

Nach einer Aufnahme von Joh. Nöhring, Lübeck



* Braunschweig, Herzogl. Museum

Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,79

Christus und Magdalena

Christ appearing to Magdalen 1651 Le Christ apparaît à Madeleine

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*London, Alexander Henderson — Auf Leinwand, H. 0,925, B. 0,357

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1650–1652 — Portrait d'un jeune hmome

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,90

Nicolaus Bruyningh

1652

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,88, B. 0,72

Bildnis einer älteren Frau

Portrait of an old Woman — Um 1652 — Portrait d'une femme âgée

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Herzog von Devonshire — Auf Leinwand, H. 1,115, B. 0,88

Studie nach einem alten Manne

Study of an old Man — 1652 — Étude d'après un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Boston, Museum of Fine Arts

Danae und Merkur

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,91

Danae and Mercury

1652

Danaë et Mercure



* Basildon Park, Charles Morrison — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,836

Studie nach einer jungen Frau (Hendrickje Stoffels)

Study of a young Woman — Um 1652 — Étude d'après une jeune femme

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,60

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Portrait of Hendrickje Stoffels Um 1652 Portrait d'Hendrickje Stoffels

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Paris, Rudolph Kann — Auf Leinwand, H. 1,392, B. 1,33

Bildnis eines Gelehrten

Portrait of a Man of Letters — 1653 — Portrait d'un savant

Nach einer Gravüre der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien



*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,42, B. 1,42

Bathseba im Bade

Bathseba in the Bath — 1654 — Bethsabée au bain

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* New York, George J. Gould — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,14

Ein Fahnenträger

A Standard-bearer — 1654 — Un porte-drapeau



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 1,02, B. 0,78

Bildnis eines bärtigen Alten

Portrait of an old Man — 1654 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,86

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1654 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,8

Bildnis eines 80jährigen Juden

Portrait of a Jew of eighty Years — 1654 — Portrait d'un juif de quatre-vingts ans

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Amsterdam, Galerie Six

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 1,02

Bildnis des Jan Six

Portrait of John Six

1654

Portrait de Jean Six

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* London, Lord Ridley — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,71

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl — 1654 — Portrait d'une jeune fille



* London, National-Galerie — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,455

Badende Frau

A Woman bathing — 1654 — Femme au bain

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,59

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1654 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,63

Rembrandts Bruder

The Brother of Rembrandt — 1654 — Le frère de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



St. Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,84

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman — 1654 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



St. Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,63

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman — 1654 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Herzog von Buccleuch — Auf Leinwand, H. 0,80, B. 0,66

Eine lesende Alte

An old Woman reading — Um 1654 — Vieille femme lisant

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Kopenhagen, Graf Moltke — Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,[illegible]

Studie nach einer alten Frau

An old Woman — Um 1654 — Une vieille femme



Haag, Museum (Bredius) Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

A praying Woman — **Betende Frau** — Femme priante

Um 1654

Nach einer Aufnahme von Vinkenbos & Dewald im Haag



* Petersburg, Eremitage Auf Holz, H. 0,40, B. 0,33

A young Lady at the Toilet — **Junge Frau am Putztisch** — Jeune femme à la toilette

1654

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Leinwand, H. 1,36, B. 1,025

Ein Krieger in Rüstung

A Man in Armour — 1655 — Un guerrier en armure

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,91

Pallas Athene

Pallas — Um 1650—1655 — Pallas

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Berlin, R. v. Mendelssohn — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,53

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1655 — Portrait de l'artiste



Norwich (Connecticut), W. A. Slater — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,65

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1655 — Portrait d'un vieillard



* Montreal, James Ross — Auf Leinwand H. 1,14, B. 0,87

Männliches Bildnis
1655

Portrait of a Man — Portrait d'un homme



London, G. Donaldson — Auf Leinwand

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1655 — Portrait d'un vieillard



Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie

Bildnis eines Orientalen

Portrait of an Oriental — Um 1655—1660 — Portrait d'un oriental



* Harrogate (England), Rev. Mr. Sheepshanks

Christus und die Samariterin

Christ and the Samaritan Woman 1655 Le Christ et la Samaritaine



*Belvoir Castle, Herzog von Rutland — Auf Leinwand, H. 0,78⁵, B. 0,67

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt — 1660 — Tite, le fils de Rembrandt



London, Wallace-Museum — Auf Leinwand, H. 0,675, B. 0,61

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt — Um 1657 — Tite, le fils de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von W. A. Mansell & Co., London



*Haigh Hall, Wigan (Earl of Crawford) Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,63

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt 1655 Tite, fils de Rembrandt

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,94, B. 0,67

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered Ox — 1655 — Bœuf écorché

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Glasgow, Corporation Art Gallery — Auf Holz, H. 0,735, B. 0,52

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered Ox — Um 1655 — Bœuf écorché

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 0,51, B. 0,37

Der Alte mit der roten Mütze

An old Man with a red Cap — Um 1655 — Un vieillard coiffé d'un bonnet rouge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Budapest, Georg von Rath — Auf Holz, H. 0,53, B. 0,4[illegible]

Ein geschlachteter Ochse

A slaughtered Ox — Um 1655 — Bœuf écorché

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,89, B. 0,73

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — 1655 — Portrait d'un vieillard



*Stockholm, Nationalmuseum — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,73

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman — 1655 — Portrait d'une vieille femme



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,87

Joseph wird von Potiphars Weib verklagt

The Wife of Potiphar accusing Joseph — 1655 — La femme de Putiphar accusant Joseph

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,97

Joseph wird von Potiphars Weib verklagt

The Wife of Potiphar accusing Joseph — 1655 — La femme de Putiphar accusant Joseph

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dzikow (Galizien), Graf Tarnowski — Auf Leinwand, H. 1,15, B. 1,35

Bildnis eines polnischen Reiters

Portrait of a Polish Horseman — Um 1655 — Portrait d'un cavalier polonais

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* London, W. B. Beaumont

Auf Leinwand, H. 0,63, B. [illegible]

Der Zinsgroschen

1655

The Tribute Money

Le denier de César



*Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,90

Der Geharnischte

1655

A harnessed Man — L'homme à l'armure

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,[illegible], B. 0,[illegible]

Ein Mann mit roter Pelzmütze

Um 1655

A Man with a red Fur-cap — Un homme coiffé d'un bonnet fourré rouge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Amsterdam, Reichsmuseum — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 1,32

Fragment der Anatomie des Doktor Johan Deyman

The Anatomy of the Doctor John Deyman (Fragment) — 1656 — Fragment de l'anatomie du docteur Jean Deyman

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Mad. André-Jacquemart — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,63

Bildnis des Advokaten Tholinx

Portrait of the Lawyer Tholinx — 1656 — Portrait de l'avocat Tholinx

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Althorp House, Earl of Spencer — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,92

Weibliches Bildnis (Flora?)

Portrait of a Woman — Um 1656–1658 — Portrait d'une femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,53, B. 1,68

Petri Verleugnung

The Denial of St. Peter

Um 1656

Le reniement de St-Pierre

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Canford Manor, Earl of Wimborne At

Petrus am Schreibtisch

St. Paul at the Writing-desk Um 1656 St-Paul à





* Kassel, Kgl. Galerie

Bildnis eines Architekten (?)

Portrait of an Architect (?) 1656 Po

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, Münche







Ferrières, Baron Alphons von Rothschild

Portrait of a Man

Männli







* Kassel, Kgl. Galerie | Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,90

Bildnis eines Architekten (?)

Portrait of an Architect (?) | 1656 | Portrait d'un architecte (?)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







Ferrières, Baron Alphons von Rothschild

Auf Leinwand, H. 1,04, B. 0,92

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Um 1656

Portrait d'un homme







*Kassel, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 1,74, B. 2,09

Jakobs Segen

The Benediction of Jacob — 1656 — La bénédiction de Jacob

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,62

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt — Um 1656—1657 — Tite, le fils de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 0,855, B. 0,65

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1657 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







* Edinburg, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,81, B. 0,67

Hendrickje Stoffels im Bett

Hendrickje Stoffels in Bed

1657

Hendrickje Stoffels au lit



* London, im Kunsthandel (1903) — Auf

Triumphzug eines römischen Feldherrn

The Triumph of a Roman General — Um 1657–1660 — L'entrée triomphale d'u



* Penrhyn Castle, Lord Penrhyn

Auf Leinwand, H. 1,245, B. 0,965

Bildnis der Katharina Hooghsaet

Portrait of Catharine Hooghsaet

1657

Portrait de Cathérine Hooghsaet

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam







Irland, Privatbesitz

Bildnis eines jungen Mannes
Um 1657

Portrait of a young Man

Portrait d'un jeune homme







* London, Buckingham-Palast | Auf Holz, H. 1,22, B. 1,03

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi | 1657 | L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







* New York, Ch. T. Yerkes — Auf Holz, H. 0,54, B. 0,68

Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis

Jupiter and Mercury with Philemon and Baucis — 1658 — Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis







* Paris, Moritz Kann

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,85

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man

1658

Portrait d'un jeune homme







*Schloss Pawlowsk b. St. Petersburg

Christus
Um 1658

Christ

Le Christ







Paris, Moritz Kann

Christ

Christus
Um 1659

Auf Leinwand, H. 0,47, B. 0,37

Le Christ







*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,505, B. 0,745

Christus am Brunnen
1659

Christ at the Fountain — Le Christ à la fontaine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







Auf Leinwand, H. 1,29, B. 1,01

* Melbury Park, Earl of Ilchester

Selbstbildnis
1658

Portrait de l'artiste

Portrait of Rembrandt

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* London, Bridgewater-Galerie

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt 1659 Po



* London, G. Lindsay Holford — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,635

Rembrandts Sohn Titus

Titus, the Son of Rembrandt — Um 1658—1660 — Tite, le fils de Rembrandt

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)







Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 0,86, B. 0,65

Portrait of Hendrickje Stoffels

Bildnis der Hendrickje Stoffels

Um 1658—1659

Portrait d'Hendrickje Stoffels

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







* Duncombe Park, Earl of Feversham

Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,955

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

1659

Portrait d'un homme



Petersburg, Fürst Yussupoff — Auf L

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Um 1660 — Portr.

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Herzog von Buccleuch — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,53

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1659 — Portrait de l'artiste

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam







Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,16

Jakob ringt mit dem Engel

Jacob wrestling with the Angel — Um 1660 — Jacob luttant avec l'ange

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Leinwand, H. 1,67, B. 1,35

Moses zerschmettert die Gesetzestafeln

Moses breaking the Tables of Laws — 1659 — Moïse brisant les tables de la loi

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







Petersburg, Fürst Yussupoff

Weibliches Bildnis

Um 1660

Portrait of a Lady

Portrait d'une dame

Auf Leinwand, h 0,99, b 0,825

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)







Amsterdam, Reichsmuseum

Die Syndici der Tuchhändler
(Ausschnitt)

The Syndics of the Drapers
(Detail)

Les sy

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Graf Harrach

Auf Leinwand, H. 0,975, B. 0,76

Betender Mann

A praying Man

1661

Homme en prières







Amsterdam, Reichsmuseum

Die Syndici der Tuchhändler
(Ausschnitt)

The Syndics of the Drapers
(Detail)

Les syndics des drapiers
(Détail)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)







* Rogalin (Posen), Graf Eduard Raczynski — Auf Leinwand, H. 0,945, B. 0,815

Christus
1661

Christ — Le Christ







Epinal, Museum

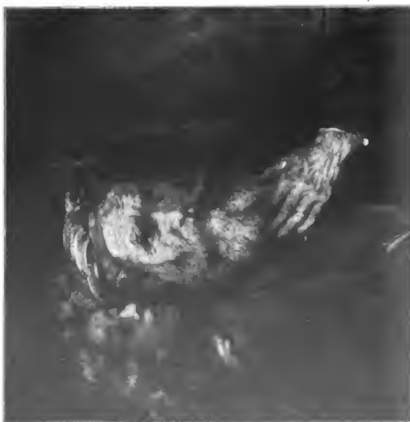
Eine Nonne

[illegible]

A Nun

Une religieuse







London, Lady Wantage

Bildnis einer alten Frau

Portrait of an old Woman

1634

Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,43, B. 0,5?

Christus in Emmaus

Um 1661

Christ at Emmaus

Le Christ à Emmaüs

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Althorp House, Earl of Spencer

The Circumcision

Die Beschneidung
1661

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Stockholm, Nationalmuseum

The Supper of Claudius Civilis

Das Mahl des Claudius Civilis
1661

Le repas de Cl



* Haag, Museum (Bredius) Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,63

Zwei Neger

Two Negros 1661 Deux nègres

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München







*Rossie Priory, Earl of Kinnaird — Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,76

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1661 — Portrait de l'artiste







London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 0,965

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — Um 1662 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,29, B. 0,965

Bildnis einer alten Dame

Portrait of an old Lady — Um 1662 — Portrait d'une vieille femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München







* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,88

Venus und Amor
Um 1662

Venus and Amor

Venus et l'Amour

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)







• Petersburg, Dr. Oxhotschinsky

Auf Leinwand, H. 1,13, B. 0,85

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of on old Man

Um 1662

Portrait d'un vieil homme



London, Lord Iveagh Auf

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt Um 1663 Port

Nach einer Gravüre im Verlage von Scheltema & Holkema, Amsterdam



* Paris, Moritz Kann

Auf Leinwand, H. 0,93, B. 0,73

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Um 1662—1665

Portrait d'un homme







Pittsburg (Nordamerika), Charles M. Schwab — Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,80

Männliches Bildnis
Um 1663

Portrait of a Man

Portrait d'un homme







*Petworth, Lord Leconfield

Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,65

Köchin am Fenster

A Cookmaid at the Window — Um 1664 — Une cuisinière à la fenêtre







Paris, Rudolph Kann — Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,63

Pilatus sich die Hände waschend

Um 1665

Pilatus washing his Hands — Pilate se lavant

Nach einer Gravüre der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien







Haag, Museum (Bredius) — Auf Leinwand, H. 1,305, B. 1,[illegible]

David vor Saul

Um 1665

David before Saul — David devant Saül

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)





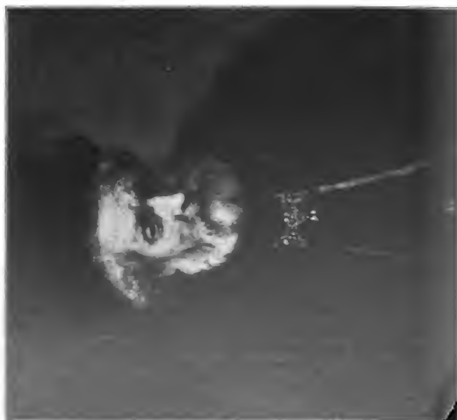


* New York, Metropolitan-Museum — Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,63

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — 1665 — Portrait d'un homme







*Petworth, Lord Leconfield — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,605

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a young Man — 1666 — Portrait d'un jeune homme



Montreal (Canada), R. B. Angus — Auf Leinwand, H. 0,575, B. 0,495

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Lady — Um 1665 — Portrait d'une jeune femme





*London, Alfred Beit — Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,83

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1667 — Portrait d'un jeune homme



* Wien, A. Strasser — Auf Holz

Studie zu einem Engel
Um 1655—1660

Study for an Angel — Étude c



*Grittleton House, Sir Audley W. Neeld — Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,51

Selbstbildnis

Portrait of Rembrandt — 1669 — Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 2,62, B. 2,05

Rückkehr des verlorenen Sohnes

The Return of the prodigal Son — Um 1668—1669 — Le retour de l'enfant prodigue

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

S. 26. Bez. RH. 1630.
S. 31. Bez. Rembrandt f. 1631.
S. 32 links. Bez. Rembrandt ft. 1631. — S. 32 rechts. Bez. RH. 1631.
S. 33. Bez. RH 1631. Die Dresdner Galerie besitzt eine Kopie diese
de Poorter.
S. 36 links. Bez. RH 1631. — S. 36 rechts. Bez. RHL (verschlungen)
seinen Namen auf die Autorität Waagens erhalten, der darin ein
meisters Coppenol zu erkennen geglaubt hat. Die Züge des Dargest
von denen des wirklichen Coppenol ab, dessen Bildnis Rembrandt
S. 37. Bez. RH 1631. Nicolaus Ruts war ein angesehener Kaufmann
Susanne Ruts, Witwe von Joannes Boddens, sich am 18. März 163
der Hagen vermählte, besaß sie nach dem Ehevertrag „'t conte
Ruts, by Rembrant gedaen." Bredius in der Zeitschrift f. bildende Ku
S. 38 links. Bez. RH 1631. Eine Kopie dieses Bildes ohne den Pudel
der Galerie Kums in Antwerpen und wurde mit dieser versteigert.
S. 39. Von 1631 datiert.
S. 40—42. Bez. Rembrant fe. 1632. Unter dieser Inschrift, die nicht die u
in hellerer Farbe noch einzelne Buchstaben der ursprünglichen Ins
einzelnen Personen sind Zahlen beigesetzt, die mit denen auf dem Ze
den die mit 3 bezeichnete Person (Hartman Hartmansz) in der linke
dem hinter den Zahlen die Namen der Dargestellten verzeichnet
leitung S. XVI u. S. XVIII.
S. 46. Bez. rechts RHL (verschlungen) van Ryn 1632 und links AET. 39
S. 47. Bez. RH van Ryn 1632. Das Bild ist jetzt in den Besitz von Sir Fr
S. 48 links. Bez. RH van Ryn 1632. — S. 48 rechts. Bez. RH van Ryn
S. 49 rechts. Bez. RH van Ryn 1632. Eine Kopie bei Mr. William C. Al
S. 50 rechts. Bez. RH van Ryn 1632.
S. 51. Bez. Rembrandt f. 1633. Früher bei A. Polovtsoff in St. Petersburg
S. 52. Von 1632 datiert.
S. 54. Bez. RH van Ryn 1632. Der Dargestellte soll Joris de Caulery (von
sein, der anfangs Gastwirt und später Schiffskapitän war. Das stü
er in seinem Testament vom 16. Juni 1654 ein ähnliches, von Remb
seiner Tochter vermacht hat.
S. 55. Bez. Rembrant f. 1632. Als Modell hat wahrscheinlich Rembrandts
S. 56. Bez. Rembrant f. 1632.
S. 57. Die Jahreszahl der Entstehung des Bildes ist richtigzustellen in 163
S. 58. Bez. RH van Ryn 1632. Die Personalbezeichnung dieses und des f
aus dem Umstande hergeleitet worden, daß sich beide Bilder bis
Besitz der Familie Beresteyn auf Schloß Maurik in Vucht befunden
S. 59. Bez. RH van Ryn 1632.
S. 60. Bez. RH van Ryn 1632.
S. 61. Auf dem Briefe, den der Dargestellte in der Linken hält, steht ob
XI. January 1632. Darunter vier Zeilen, von denen nur einige W
am Schluß das Monogramm RH.
S. 62 links. Bez. RH van Ryn 1632. — S. 62 rechts. Bez. RH van Ryn 1
S. 63 links. Bez. RH van Ryn. Auch dieses Bild, dessen Benennung als C
lieferung beruht, stimmt nicht mit den beglaubigten Bildnissen des Am
meisters, der von 1598 bis 1662 lebte, überein. — S. 63 rechts. Bez. R
van Ryn 1632.
S. 64. Bez. Rembrandt ft. Jan Pellicorne, geb. 1597 in Leiden, heiratete a
Susanna van Collen und starb nach 1645.
S. 65. Bez. Rembrandt ft. 163. (die letzte Zahl ist undeutlich, aber wahrsch
S. 66 links. Bez. RH van Ryn 1632. — S. 66 rechts. Bez. RH van Ryn 1



* Braunschweig, Herzogl. Museum — Auf Leinwand, H. 1,26, B. 1,[illegible]

Familienbild

A Family-group — Um 1668—1669 — Portrait de famille

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

den Mantel an seiner eignen Gestalt gemalt haben kann. Groot (im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 159 Bildes ein, wenn er auch dessen offenkundige Schwäche schrift verweist er auf das berühmte Doppelbildnis in Dre ‚Rembrant' gezeichnet ist.

S. 103. Bez. Rembrant f.

S. 105. Bez. Rembrandt f. 1636. Die Besitzangabe ist richtigzusteller

S. 106 links. Bez. Rembrandt.

S. 107. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 108 links. Bez. Rembrandt f. 1633.

S. 109 links. Bez. Rembrandt f.

S. 110 links. Bez. RemBrandt f. 1634.

S. 111 rechts. Bez. Rembrandt.

S. 112 links. Bez. Rembrandt f. 1637. — S. 112 rechts. Bez. Remb

S. 113. Das männliche Bildnis ist bezeichnet: Rembrandt f. 1634, d. aber durch die Uebereinstimmung im Format und in den A ersteren erwiesen.

S. 114. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 115. Bez. Rembrandt f. Grau in grau gemalt.

S. 116. Bez. Rembrandt f. 1634. Martin Day oder Daey, geb. 1604, is brandt gemalt, nach Brasilien gegangen, wo er unter Morit diente. 1641 nach Holland zurückgekehrt, nahm er seinen W dam, wo er 1650 noch am Leben war.

S. 117. Bez. Rembrandt 1634. Die Gattin des Martin Day, der sie 162 ihren Gatten nach Brasilien und starb schon 1646.

S. 118. Bez. Rembrandt ft. 1634. Alenson war Mennonitenprediger.

S. 119. Bez. Rembrandt ft. 1634.

S. 124. Die wunderbare Erscheinung beim Gastmahl des babylonisch der Erzählung des Propheten Daniel (Dan. Kap. 5).

S. 125. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 126 links. Bez. Rembrandt f. 1634. — S. 126 rechts. Bez. rechts: R AE SVE 18.

S. 127 links. Bez. Rembrandt f. 1634. — S. 127 rechts. Bez. Rembran

S. 128 rechts. Bez. Rembrandt f. 163 . (letzte Zahl nicht mehr sichtbar,

S. 129 links. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 130 links. Bez. Rembrandt f. 1635. Jetzt im Besitz von E. Fischhc rechts. Grau in grau gemalte Skizze.

S. 131. Bez. Rembrandt ft. 1635.

S. 132 rechts. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 133 links. Bez. Rembrandt f. 1635. — S. 133 rechts. Bez. Rembrand

S. 134 links. Ueber dieses und die folgenden Bilder siehe die Einleitu S. 134 rechts. Bez. Rembrant f.

S. 135. Bez. Rembrandt f. 1634. Eine andre, in der Komposition vielfach des auf dem Bilde S. 134 rechts behandelten Gegenstandes.

S. 136 links. Dieses Bild und die Auferstehung S. 137 waren die von I malten Bilder des Zyklus. — S. 136 rechts. Bez. Rembrandt f. 1

S. 137 links. Bez. Rembrandt f. 1639. — S. 137 rechts. Bez. Rembrandt wurde früher (schon von Houbraken) irrig „das Petrusschifflein",

S. 138. Bez. Rembrandt f. 1653 (in der Unterschrift steht fälschlich 1635). einem Schüler ausgeführte Wiederholung des Münchner Bildes S brandt später übergangen, bezeichnet und datiert hat.

S. 139 oben. Grau in grau gemalt. — S. 139 unten. Bez. Rembrandt f. 1 im Text des Amsterdamer Galeriewerkes S. 21 als echt anerkan

Erläuterungen

Vorbemerkung. Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen. Wo in ihnen kurzweg Bode zitiert wird, ist damit das Werk: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Von Wilhelm Bode und Cornelius Hofstede de Groot, 7 Bände, Paris 1896—1902, gemeint. — Bez. = Bezeichnet

Titelbild. Bez. Rembrandt f. 1634.

S. 1. Bez. RH (verschlungen) 1627. Mit dem Paulus in Stuttgart das früheste, mit einer Jahreszahl bezeichnete Gemälde Rembrandts.

S. 2 rechts. Bez. RHL (verschlungen) d. h. Rembrandt Harmenszoon Lugdunensis (von Leiden) 1627. Das Monogramm ist nach Angabe des Katalogs des Stuttgarter Museums von 1903 aufgefrischt. Auf dem Blatte über dem von Paulus gehaltenen Buche noch eine zweite Bezeichnung: Rembrand fecit.

S. 3 rechts. Bez. RHL (verschlungen) 1628. Nach Hofstede de Groot (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 159) ist das Bild „wohl zutreffender ‚Soldaten um ein Wachtfeuer' zu nennen. Es ist keine einzige Figur darauf, die mit einer gewissen Bestimmtheit als Petrus gedeutet werden könnte. Auch fehlt die Magd des Hohenpriesters."

S. 4. Bez. RHL (verschlungen) 1628.

S. 5. Mit dem Monogramm RH bezeichnet, das aber nach Bode in neuerer Zeit aufgesetzt ist. Die Echtheit des Bildes wird durch Constantin Huygens bezeugt. S. die Einleitung S. XV.

S. 8 links. Bez. RH 1629. Der Greis trägt die Züge von Rembrandts Vater.

S. 10 links. Bez. RH 1629.

S. 11 links. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg besitzt von diesem Bildnis eine Kopie, die nach Bodes Ansicht eine unter Rembrandts Augen angefertigte und von ihm retuschierte Wiederholung ist, die er dann selbst mit seinem Monogramm und einer Jahreszahl versehen hat, von der noch Reste sichtbar sind (wahrscheinlich 1629). — S. 11 rechts. Bez. RH 1630.

S. 12. Bez. RH. Früher im Besitz des Grafen Esterhazy in Nordkirchen.

S. 13 links. Bez. RH 1629.

S. 17 rechts. Bez. RH 1631.

S. 19 rechts. Bez. Rembrandt f. Nach Bode teilweise übergangen.

S. 20. Bez. RH 1630. Philo war ein jüdischer Philosoph von alexandrinischer Bildung, der um 20 v. Chr. bis um 54 n. Chr. gelebt und in griechischer Sprache verfaßte Schriften hinterlassen hat.

S. 22 rechts. Das Bild hat inzwischen seinen Besitzer gewechselt und ist wieder nach Europa zurückgelangt (an S. Neumann, London). — Das bei Bode veröffentlichte Bildnis von Rembrandts Vater im Museum in Nantes, das dort übrigens dem Willem van Vliet zugeschrieben wird, ist eine Kopie.

S. 25 links. Nach alten Verzeichnissen soll das Bild mit „Rembrandt 1636" bezeichnet gewesen sein. Diese Inschrift ist nicht mehr vorhanden. Wenn sie jemals vorhanden war, ist die Jahreszahl jedenfalls für das zutreffendere 1630 verlesen worden. Eine nur unwesentlich abweichende Wiederholung besitzt Mr. M. C. D. Borden in New York. — S. 25 rechts. Bez. R. f. Auf dem Papier ist der Anfang des zweiten Kapitels des zweiten Briefes an die Thessalonicher in griechischer Sprache verzeichnet.

S. 158. Bez. Rembrandt f. 1636.
S. 159. Bez. Rembrandt f. 1637.
S. 160. Bez. Rembrandt f. 1637.
S. 161 rechts. Bez. Rembrant f. und darunter f. 1637. Die Buch befinden sich jedoch auf einem 4 cm breiten, später ang Authentizität zweifelhaft ist. Die Zahl 7 scheint aber richti amtlichen Katalogs.)
S. 164. Bez. Rembrandt f. 1637.
S. 165. Bez. Rembrandt f. 1637.
S. 166 links. Bez. Rembrandt f. 1637. Früher fälschlich für Joh Polen, gehalten, wahrscheinlich aber doch das Bildnis ein S. 166 rechts. Bez. Rembrandt f. 1638.
S. 167. Bez. Rembrandt f. 1637.
S. 168. Bez. Rembrandt f. 1635. Die letztere Zahl ist jedoch u Wahrscheinlichkeit 8 zu lesen.
S. 170. Bez. Rembrandt f. 1638. Nach Buch der Richter 14, 10 — gestellt, wo Simson den Hochzeitsgästen ein Rätsel aufgibt
S. 171. Bez. Rembrandt f. 1638.
S. 172. Früher im Besitz von Georg von Rath in Budapest. Nach d Rembrandt-Ausstellung von 1898 bez. R. 1638. Die Bezeicl auch die Jahreszahl richtig sein mag.
S. 173. Bez. Rembrandt f. 1638. Wie Bredius, der das Bild etwas spä ansetzt, in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., X, : Inventar des Amsterdamers Tobias van Domselaer erwähnt twee paeuwen van Rembrandt.
S. 174 unten. Bez. Rembrandt f.
S. 175. Bez. Rembrandt.
S. 176 links. Bez. Rembrandt f. — S. 176 rechts. Bez. Rembrandt worden, daß Rembrandt sich hier selbst dargestellt hat.
S. 177. Bez. R . . . . (das übrige nicht mehr sichtbar). Das Bild is historische Ausstellung in Düsseldorf 1904 bekannt geworde
S. 178 links. Bez. Rembrandt fe. 1639. Auch hier hat sich Rembra dargestellt. — S. 178 rechts. Bez. Rembrandt f. 1639.
S. 179. Bez. Rembrandt f. 1639. Das Bildnis, bekannt unter dem N recht", ist dem Reichsmuseum in Amsterdam von der Famili in Utrecht geliehen.
S. 181. Bez. Rembrandt f. 1640. Der Dargestellte war Vergolder unc als solcher auch für Rembrandt beschäftigt.
S. 183. Bez. Rembrandt f. 1640. Früher im Besitz von Konstantin A. Hofstede de Groot (im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII merkt, hatte Rembrandt ursprünglich die Absicht gehabt, eine F zu malen. „Denn es ist auffallend, daß die Hagar auf eine ganz unpassend erscheint auch bei der auf Geheiß Gottes we übernatürliche Licht, das sie umstrahlt. Bei der Flucht dagege traditionell als auch die vom Christkinde ausgehende göttlich Als Rembrandt sich entschloß, den Gegenstand zu verändern Nebenumstände auf sich beruhen."
S. 184. Bez. Rembrandt f. 1640. Das Bild ist im Louvre-Katalog un üblich gewordenen Namen „Le ménage du menuisier" (die Fa zeichnet.
S. 185. Bez. Rembrandt 1640.
S. 186 links. Bez. Rbrandt f. — S. 186 rechts. Bez. Rembrandt f. 1640 SVAE 87.

S. 67. Bez. RH van Ryn 1632. aet. 40.
S. 68 links. Bez. Rembrandt ft. 1632. — S. 68 rechts. Bez. Rembrandt ft. 1633.
S. 71 links. Die Bezeichnung „Rembrandt 1648" ist eine Fälschung. Das Bild ist um 1632 anzusetzen. — S. 71 rechts. Bez. RH van Ryn 1632.
S. 72. Bez. Rembrandt ft. 1632. AE 47 (d. h. Aetatis = 47 Jahre alt).
S. 73. Bez. Rembrandt f. 1633. AE 33. Auf der Rückseite ist in alter, dem Bilde etwa gleichzeitiger Schrift der Name der Dargestellten „Cornelia Pronck" verzeichnet, von der nichts weiter bekannt ist.
S. 74 links. Bez. Rembrandt fec. 1633. — S. 74 rechts. Bez. Rembrandt fec. 1633. Die Dargestellte ist, wie durch eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes beglaubigt wird, die Gattin des Willem Burggraeff oder Burchgraeff, der Bäcker und Getreidehändler in Leiden war.
S. 75 links. Bez. Rembrandt f. 1633. Jan Hermansz Krul, geb. um 1601 oder 1602, gest. 1646, war seinem Berufe nach Schmied, hat sich aber auch als Dichter bekannt gemacht. — S. 75 rechts. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 76 unten. Bez. RHL (verschlungen) van Ryn 1633.
S. 77. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 78 links. Bez. rechts Rembrandt f. 1633; links: AE SVE 83 (d. h. 83 Jahre alt). — S. 78 rechts. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 79. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 80 links. Bez. Rembrandt f. 1634.
S. 81 links. Bez. Rembrandt ft. 1632. — S. 81 rechts. Bez. RH van Ryn 1632.
S. 83. Bez. RH f. 1632.
S. 84 rechts. Bez. Rembrandt ft.
S. 86. Von 1633 datiert. (Der Ortsname der Unterschrift ist richtigzustellen in Mentmore.) Ein Vergleich dieses Bildes mit dem Bildnis des Uyttenbogaert in Stockholm (S. 87) macht es wahrscheinlich, daß letzteres nur eine Werkstattsarbeit oder vielleicht nur eine Kopie ist. Johann Uyttenbogaert, geb. 1557 in Utrecht, war seit 1590 Hofprediger im Haag, wurde aber, da er Führer der Partei der Remonstranten (Arminianer) war, infolge der Beschlüsse der Dordrechter Synode von 1618/1619 seines Amtes entsetzt und gezwungen, ins Ausland zu gehen. 1626 zurückgekehrt, lebte er bis zu seinem Tode (1644) im Haag. Rembrandt hat sein Bildnis auch 1635 radiert.
S. 87. Von einer Bezeichnung ist noch der größere Teil des Künstlernamens (Rembran . .) sichtbar. Vgl. die Bemerkungen zu S. 86.
S. 88. Bez. Rembrand. 1633. Das kleinste Oelbild, das bis jetzt von Rembrandt bekannt geworden ist. Unsre Abbildung gibt genau die Größe des Originals wieder.
S. 89 links. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 90. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 92 links. Bez. Rembrandt f. 1633. — S. 92 rechts. Bez. Rembrandt 1633.
S. 93 rechts. Bez. Rembrandt f. 1634.
S. 94 links. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 95. Bez. Rembrandt ft. 1633. Grau in grau gemalt.
S. 96. Bez. RH van Ryn 1632.
S. 97 links. Bez. Rembrandt f. 1633. Vielleicht eine Studie Rembrandts nach seinem eignen Kopfe.
S. 99. Bez. Rembrandt f. 1633.
S. 100 links. Bez. Rembrandt ft. 1633.
S. 101 links. Bez. Rembrandt f. 1635. — S. 101 rechts. Bez. Rembrandt f. 1635.
S. 102. Bez. Rembrant fecit. Früher fälschlich „Bürgermeister Pancras und seine Frau" genannt. Die Echtheit dieses Bildes ist, seitdem es auf der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898 zu sehen war, mehrfach angefochten worden. Nach Bredius (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., X., S. 168), der die Inschrift als eine Fälschung des 18. Jahrhunderts erklärt, ist das Bild eine Schülerarbeit, vielleicht von F. Bol, an der Rembrandt höchstens

S. 209. Bez. Rembrandt ft. 1643.

S. 210 rechts. Bez. Rembrandt 1643. Bredius, der die Echthei geneigt, in dem Bilde eine englische Imitation aus dem sehen (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., X, S. 198).

S. 212. Bez. Rembrandt ft. 1644. Nach Bode ist hierin ein Sell kennen.

S. 213. Bez. Rembrandt f. 1644. Das Bild ist unter der durch ni „Connétable von Bourbon“ bekannt.

S. 214. Bez. Rembrandt f. 1644.

S. 215. Bez. Rembrandt f. 1644.

S. 217. Bez. Rembrandt ft. 1644. Rembrandt hat dieses Bild für s

S. 218. Bez. Rembrandt f. 1645.

S. 220 links. Bez. Rembrandt f. 1645. — S. 220 rechts. Bez. Ren

S. 221. Bez. Rembrandt f. 1645.

S. 222 links. Bez. Rembrandt f. 1642. — S. 222 rechts. Die link verkürzt zu sein, da von der dort befindlichen Bezeichn blieben ist.

S. 223. Bez. Rembrandt f. 1645. Der Dargestellte ist nicht, wie m. Prediger Jan Cornelisz Sylvius, dessen authentische Bildniss stimmen. Sylvius starb übrigens bereits 1638.

S. 224 links. Das Bild, das bis auf den Kopf stark übermalt ist, nung Rt. f. — S. 224 rechts. Nach der Angabe des Katalog Hut von einem Künstler des 18. Jahrhunderts übermalt Dietrich, nach andern von Pesne“.

S. 225. Bez. Rembrandt f. 1645.

S. 226 links. Der Name des Besitzers ist richtigzustellen in H. L. T

S. 227. Die Originalität dieses Bildes ist mehrfach, auch von Bode

S. 228 links. Eine Kopie, vielleicht auch eine eigenhändige Wied Rembrandt befindet sich in der Kgl. Galerie in Kassel, d Louvre nachsteht.

S. 232 links. Bis 1881 in der Sammlung des Barons von Beurnon hingestrichene Aktstudie. — S. 232 rechts. Das Bild befand Besitz überging, bei Mr. E. Otlet in Paris, früher bei Herrn (1890 in der Kunstakademie ausgestellt).

S. 233 oben. Bez. Rembrandt f. 1650. — S. 233 unten. Bez. Remb und die Frau des Tobias mit der Ziege (S. 215) sind, wie a der Maße und der Bezeichnung hervorgeht, als Seitenstücke

S. 234. Bez. . . . . . ndt f. 1646 (die ersten Buchstaben nicht mehr le Friedrich Heinrich von Oranien, Statthalter der Niederlande,

S. 235. Bez. Rembrandt ft. 1646.

S. 236 links. Eine Vorstudie zu der bekannten Radierung von 1647 seinem Gemach am Fenster, aber in andrer Haltung darstell

S. 237. Bez. Rembrandt f. 1646.

S. 238 oben. Bez. Rembrandt f. 1646. — S. 238 unten. Bez. Rembr

S. 239. Bez. Rembrandt f. 1647.

S. 240. Beide Bilder sind Vorstudien zu dem Bilde in Berlin S. 24[illegible]

S. 241. Bez. Rembrandt f. 1647. Das Bild gehörte in der zweiten H dem englischen Maler Sir Joshua Reynolds, der es in seinem

S. 242. Bez. Rembrandt f. 1647.

S. 243. Bez. Rembrandt f. 1647. Die beiden Bildnisse stellen nicht den Landschaftsmaler Claes Berchem und seine Gattin dar

S. 244 links. Bez. Rembrandt f. 1647.

S. 245. [illegible]

historischen Ausstellung in Düsseldorf 1904, wo das Bild zu sehen war, hat es jedoch starke Zweifel hervorgerufen. C. Hofstede de Groot, der das Bild für das „Werk eines Nachahmers“ hält, hat seine Ansicht im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII (1905), S. 575 dahin zusammengefaßt: „Es ist ein Meister, der einzelne Motive von den früheren Werken Rembrandts, wie große Stauden im Vordergrund, Kürbisflaschen, vielfarbige Turbane, mit Geschick zu verwerten weiß, sogar Rembrandtsche Modelle (den Vater) benutzt, aber dennoch in andern Punkten wesentlich abweicht. So würde es sehr schwer halten, für das Pferd in sämtlichen Jugendwerken Rembrandts ein Analogon zu finden, so weicht auch die verschwommene Ferne von Rembrandtscher Gewohnheit ab, so hat vor allem die schräg-strichelnde Art der Pinselführung in vielen Partien einen völlig abweichenden Charakter. Obwohl ich noch nicht ganz im klaren bin, ob das Bild von einem zeitgenössischen Schüler oder von einem späteren Pasticheur herrührt, neige ich vorderhand zu letzterer Ansicht.“

S. 140. Das Bild ist jetzt im Besitz von John G. Johnson, Philadelphia.

S. 141. Bez. Rembrandt fc. 1635. Auf dem Bilde sind zwei Szenen dargestellt, die aber zu einer Komposition verschmolzen sind: links die Verwandlung des Actäon durch Diana, die an dem Halbmond über ihrer Stirn kenntlich ist, rechts die Entdeckung des Fehltritts der Kallisto durch ihre Gefährtinnen im Bade.

S. 142. Bez. Rembrandt f. 1635. Auf der Rückseite des Bildes steht: Jonkver. petronella Buys: syne Huysvr. naer dato getrout aen de Hr: Borgermr. Cardon:

S. 143. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 145. Bez. Rembrandt fc. 1635. AET. SVE 70.

S. 146. Bez. Rembrandt f. 1635.

S. 147. Eine Kopie des vorigen Bildes, die von diesem besonders in der Bewegung des Engels und in einigem Beiwerk abweicht. Wahrscheinlich die Arbeit eines Schülers, die Rembrandt etwas verändert und übergangen hat, was er durch die Inschrift beglaubigt hat: Rembrandt. verandert en overgeschildert. 1636.

S. 149 links. Bez. Rembrandt ft. 163(5). Die letzte Zahl ist beschädigt, aber als 5 zu lesen. — S. 149 rechts. Bez. Rembrandt f. 1636.

S. 150. Bez. Rembrant f.

S. 151. Bez. Rembrandt f. 1636. Das Bild, das wahrscheinlich dasselbe ist, das Rembrandt seinem Gönner Constantin Huygens geschenkt hat (s. die Einleitung S. XXIII), befand sich bis zum Frühjahr 1905 in der Galerie des Grafen von Schönborn in Wien. Dann ging es für 330000 M. in den Besitz des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. über.

S. 152. Grau in grau gemalt. Das Bild hat nach dem Berliner Katalog als Vorlage für einen Stich gedient, der jedoch nicht ausgeführt worden ist.

S. 153. Mit Braun und Weiß gemalt. Bez. Rembrandt f. 163 . Die letzte Zahl ist wahrscheinlich 6 zu lesen. Im Jahre 1636 hat Rembrandt auch eine denselben Gegenstand behandelnde Radierung ausgeführt, die allerdings mit dem Bilde in der Galerie Six nur wenig übereinstimmt. Immerhin kann letzteres als Vorstudie zu der Radierung gedient haben.

S. 154. Bez. Rembrandt f. 1636.

S. 155. Bez. Rembrandt f. 1636. Aus der Uebereinstimmung der Maße dieses Bildes mit denen des vorigen und der gleichen Bezeichnung geht hervor, daß es die Bildnisse eines Ehepaars sind. Beide Bilder wurden 1882 vom Fürsten von Liechtenstein aus der Sammlung der Marchesa Incontri in Florenz erworben. Die Tracht der Dame weicht von der um 1630 bis 1640 üblichen Tracht der Frauen der besseren Stände Hollands so erheblich ab, daß nur die Annahme übrigbleibt, daß Rembrandt sie in einer von ihm erdachten Phantasietracht gemalt hat. Das Kupferstichkabinett in Amsterdam besitzt Kreidezeichnungen nach diesen Bildnissen von J. M. Quinckhart, auf denen sie als Adm. Phil. van Dorp und Frau bezeichnet sind.

S. 156 u. 157. Bez. (halb erloschen) Rembrandt f. 1636. Daß die Jahreszahl 1636 und nicht etwa 1646 zu lesen ist, ergibt sich aus dem Vergleich mit andern Bildern aus der Mitte der dreißiger Jahre.

sich hat einwirken lassen. Der Johannes-Kopf rechts
offenbar von van Dyck inspiriert. Alles in allem glaube
daß sowohl die Komposition als auch die Malerei in ihr
Teilen von Rembrandt herrührt."

S. 276. Bez. Rembrandt f. 1651.

S. 277 links. Bez. Rembrandt f. — S. 277 rechts. Bez. Rembra
des Dargestellten ist von diesem nichts weiter bekannt.

S. 278 links. Bez. Rembrandt f. 16.. Die beiden letzten Ziffern
der Leinwand unleserlich geworden. — S. 278 rechts. I

S. 279. Das Bild, das Merkur darstellt, der als Bote Jupiters zu
einen Beutel mit Gold anbietet, trägt die Bezeichnung:
früher einem Mr. Francis Brooks in Boston, dessen Vater
Das Bulletin des „Museum of fine arts" in Boston vom S
darüber: „Mr. Brooks hielt immer an der Meinung fest, d
seine Meinung wurde nicht allgemein geteilt, was zum T
war, daß die Oberfläche des Bildes durch eine Anhäufung
Firnis so dunkel geworden war, daß viele seiner Einzeln
Im vorigen Jahre wurde es im Museum sorgfältig gereinig
vortrefflichem Zustande befunden wurde, reich und warm
essanten Landschaft im Hintergrunde. In der linken unt
zeichnung und Datum — Rembrandt 1652 —, deren Exi
sitzern nicht vermutet worden war." Trotz der Bezeichnu
schaft an diesem Bilde zu bezweifeln. Es scheint vielmeh
Govaert Flinck zu sein.

S. 280. Bez. Rembrandt f. 166. Die Bezeichnung ist jedoch, wie
malt und die Entstehung des Bildes eher um 1652 anzuset

S. 282 links. Bez. Rembrandt f. 1653. In Rembrandts Besitz befa
eine Büste Homers, wahrscheinlich dieselbe, auf die der C
S. 282 rechts. Bez. Rembrandt f. 1654. Zu der Bathseba I
auch der Kopf zeigt, als Modell gedient.

S. 283 links. Bez. Rembrandt fe. 1654. — S. 283 rechts. Bez. Rem

S. 284 rechts. Bez. Rembrand. f. 1654.

S. 285. Oben steht der Vers: AoniDas qVi sVM teneris VeneratVs
SIXTUS ora tVLI. Die großen Buchstaben ergeben zusa
1654. (Die Inschrift ist nach Bode wiedergegeben.) Jan Si
und Dichter bekannt, wurde 1691 Bürgermeister von Antwe

S. 286 links. Soll nach Smith (Catalogue raisonné etc.) Rembran
Bode vermutet jedoch einen Druckfehler für 1654, da das
zehnt später entstanden ist. — S. 286 rechts. Bez. Rembrand
Bilde hat Hendrickje Stoffels als Modell gedient.

S. 287 links. Bez. Rembrandt f. 1654. — S. 287 rechts. Bez. Rembr

S. 288 links. Bez. Rembrandt f. 1654. — S. 288 rechts. Bez. Rembr
stellen dieselbe Frau dar, ebenso wohl auch die beiden folg

S. 290 rechts. Bez. Rembrandt f. 1654 (die letzte Zahl undeutlich, viell
junge Frau ist eine Kopie der Saskia aus dem großen Bil
S. 102. Hofstede de Groot (Repertorium für Kunstwissenscha
daß Rembrandt durch seine Geldnot um die fünfziger Jahre
große Bild, das er bis dahin im Hause behalten, zu verkaufen
rung daran die Saskia daraus kopiert habe.

S. 291 links. Bez. Rembrandt f. 1655. Vielleicht hat Rembrandt d
Mars darstellen wollen.

S. 292 links. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 293. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 187. Bez. Rembrandt f. 1640 conterfeyet.

S. 188 rechts. Bez. Rembrandt f. 1641. Da auch das Bildnis des jungen Mädchens links dieselbe Bezeichnung trägt und in den Maßen genau mit dem Bildnis des Gelehrten übereinstimmt, sind die Bilder als Gegenstücke gemalt. Ob es Vater und Tochter oder Mann und Frau sind, ist nicht festzustellen.

S. 189. Bez. Rembrandt f. 1641. Es ist (wie auch der Katalog der Dresdner Galerie annimmt) nicht völlig sicher, ob wirklich Saskia dargestellt ist.

S. 190 links. Bez. Rembrandt f. 1641.

S. 191. Bez. Rembrandt f. 1641. Bode hält dieses Bildnis für das Gegenstück zu dem männlichen Bildnis in Brüssel (S. 190 links), mit dem es in den Maßen ziemlich übereinstimmt.

S. 192. Bez. Rembrandt. f. 1641. Ueber die Deutung der Situation gehen die Meinungen auseinander. Nach früherer Deutung soll die Frau eine Witwe sein, die der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo tröstet. Wahrscheinlicher ist aber, daß es die Gattin des Geistlichen ist, die in tiefer Ergriffenheit den Worten ihres Mannes lauscht. Auch in dem Doppelbildnis des Schiffsbaumeisters und seiner Frau (S. 79) hat Rembrandt das Bildnis eines Ehepaars durch eine genrehafte Auffassung lebendiger gestaltet. Vgl. Bode im Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen XVI, S. 3 ff. und S. 197 ff.

S. 193. Bez. Rembrandt f. 1641. Anna Wymer oder Weymer war die Mutter des mit Rembrandt befreundeten Bürgermeisters Jan Six.

S. 194. Bez. Rembrandt f. 1641. Nach Buch der Richter 13, 20: „Denn da die Lohe auffuhr vom Altar gen Himmel, fuhr der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauf." Nach dem Opfer wurde Manoahs Weib die Mutter Simsons.

S. 195. Bez. Rembrandt f. 1642.

S. 196. Bez. Rembrandt f. 1642. Obwohl auf dem Bilde, wie in der Einleitung S. XXVI u. XXVII näher dargelegt, der Auszug der Schützenkompagnie des Hauptmanns Franz Banning Cocq bei hellem Tageslicht dargestellt ist, haben wir der Kürze halber den Namen „die Nachtwache", unter dem das Bild allgemein bekannt ist, beibehalten. Von den beiden auf S. XXVII erwähnten Kopien befindet sich die eine, ein Oelgemälde von Gerard Lundens, in der Nationalgalerie in London, die andre, ein Aquarell, im Besitz des Herrn van Graeff van Polsbroeck. Den Nachweis, daß diese Kopien das Original nicht in seiner ursprünglichen Gestalt wiedergeben, sondern aus persönlichen Rücksichten erweitert worden sind, und daß das Original rechts und links keinerlei Verkürzungen erfahren hat, hat der holländische Maler Jan Veth im Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXIII, S. 147—162 geliefert. — Franz Banning Cocq (1605—1655) wurde 1650 Bürgermeister von Antwerpen.

S. 198 u. 199. Die Dargestellte war die Witwe des Admirals Swartenhout.

S. 200 links. Bez. Rembrandt f. 1643. — S. 200 rechts. Bez. Rembrandt f. 1642.

S. 201. In Braun und Grau ausgeführte Skizze, die als Vorlage zu einer Radierung Rembrandts von 1642 gedient hat.

S. 202 links. Bez. Rembrandt f. 1643. — S. 202 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 203 links. Bez. Rembrandt f. 1643. — S. 203 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 204 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643. Die Bezeichnung ist wahrscheinlich unecht. Die Echtheit des Bildes selbst ist aber darum nicht zu bezweifeln.

S. 205 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643. Da das weibliche Bildnis, wie aus der Uebereinstimmung der Maße hervorgeht, das Pendant des männlichen links ist, ist auch dieses 1643 anzusetzen.

S. 206. Bez. Rembrandt f. 1643.

S. 207. Bez. Rembrandt f. 1643. Da die Bilder S. 206 und S. 207 in den Maßen wie in der Datierung übereinstimmen, haben wir offenbar in ihnen die Bildnisse eines Ehepaares zu erkennen.

S. 208 links. Von einer Bezeichnung sind nur noch die beiden Buchstaben Re . . zu erkennen. Das Bild war ursprünglich oval und ist erst später durch Anstücken viereckig gemacht worden. — S. 208 rechts. Bez. Rembrandt f. 1643.

festhalten, hat sich Bredius, der auf die stilistisch eng verw mont (Zinsgroschen S. 303) und im Buckingham-Palast (A verweist, mit Entschiedenheit für 1658 ausgesprochen, und e des Gemäldes durch den Direktor der Darmstädter Galerie daß die Jahreszahl wirklich 1658 zu lesen ist (s. Zeitschrift S. 208). — S. 324 rechts. Die Echtheit dieses Bildes ist v angefochten worden. Das Helldunkel scheint ihm ein itali sein. Hofstede de Groot hält dagegen (im Repertorium : S. 163) jeden Zweifel für unberechtigt. Er versetzt das Bild brandts, um 1665—1667, Bode dagegen um 1658.

S. 325. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 326 rechts. Von Rembrandt in gleicher Größe, aber von der Gege

S. 327. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 329. Bez. Rembrandt f.

S. 332 links. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 333. Das von 1659 datierte Bild ist erst vor kurzer Zeit aus einen in die Eremitage gekommen.

S. 334 links. Bez. Rembandt (so!). Früher im Besitz von Georg von damer Ausstellung Nr. 104). — S. 334 rechts. Bez. Rembrai schließt die Deutung der Persönlichkeit auf Titus aus.

S. 335. Bez. Rembrandt f. 1658.

S. 336 rechts. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 337. Gegen die Taufe dieses Bildnisses auf Titus haben sich sowo. als Hofstede de Groot (im Repertorium für Kunstwissenschaft X Nach der Meinung des letzteren weist die Malweise auf die Z (S. 277 rechts) hin, der von 1652 datiert ist. Hofstede de Gelegenheit die treffende Bemerkung, daß der ikonographis brandts, namentlich in bezug auf die Bildnisse seiner Ang Saskias, des Bruders, des Titus und der Hendrickje noch ei bedarf.

S. 338 links. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 340. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 341. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 342 rechts. Bez. Rem. f. 1660. Die Bezeichnung ist anscheinend stümmelt worden. Nach Bode rührt sie ganz von späterer H ist aber richtig.

S. 343. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 344 links. Wahrscheinlich Rembrandts Sohn Titus. — S. 344 rechts.

S. 345 rechts. Bez. Rembrandt f. 1659.

S. 348 links. Bez. Rembrandt f. 1660.

S. 349. Bez. Rembrandt f. 1660.

S. 350 links. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 351. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 352. Bez. rechts oben: Rembrandt f. 1661, außerdem auf der Tischd Das Bild befand sich früher im Saal der „Waardijns van Laker der Tuchmacher) im Staalhof in der Staalstraat in Amsterdam gemalt hatte, später im Rathause, aus dem es in das Reichsm leitung S. XXXV).

S. 355. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 356 links. Bez. Rembrandt f. 1661. — S. 356 rechts. Bez. Rembran

S. 357. Bez. Rembrandt f. 1661.

S. 358 links. Bez. Rembrandt f. 1661. — S. 358 rechts. Bez. Rembra befand sich früher im Besitz von E. F. Milliken in New York.

das Bürgerrecht erworben hatte, als Arzt tätig. Er starb 1654. Rembrandt hat sein Bildnis auch im Jahre 1647 radiert (Bartsch 278).

S. 246. Bez. Rembrandt f. 1648.

S. 247. Bez. Rembrandt f. 164 . (die letzte Zahl nicht mehr vorhanden, wahrscheinlich 8 zu lesen). Bredius (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., X, S. 193) vermutet, daß der Dargestellte der Marine- und Landschaftsmaler Jan van de Cappelle (geb. 1624 oder 1625) sein kann, der laut seinem Inventar sein von Rembrandt gemaltes Bildnis besaß. Das Bild ist identisch mit Nr. 70 der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898.

S. 248 oben. Bez. Rembrandt f. 1648. — S. 248 unten. Eine grau in grau gemalte Skizze.

S. 249. Bez. Rembrandt f. 1648. Braun in braun gemalt; nur der Himmel ist dunkelblau. In Rembrandts Inventar unter dem Titel „de Eendracht van 't Lant“ (die Eintracht des Landes) verzeichnet.

S. 250. Bez. Rembrandt f. 1648.

S. 251. Bez. Rembrandt f. 1648.

S. 252. Bez. Rembrandt f. 1649.

S. 255. Von Bode um 1650 angesetzt, dagegen im Katalog der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898 (2. Aufl.) um 1660. Bredius (a. a. O. S. 196) neigt einer früheren Datierung (etwa 1645—1647) zu.

S. 256. Bez. Rembrandt f. 1650. Das Bild ist jetzt in den Besitz von Sir Frederic Cook gelangt.

S. 260 links. Bez. Rembrandt f. 1650. — S. 260 rechts. Bez. Rembrandt f. 1650.

S. 261 links. Bez. Rembrandt f. 1650. Rembrandts Bruder, Adriaen Harmensz van Ryn, geb. 1597 oder 1598 in Leiden, gest. 1654, war anfangs Schuhmacher und später als Müller in der väterlichen Mühle tätig.

S. 262 u. 263. Da beide Bilder gleiche Maße haben und auf demselben Material gemalt sind, sind sie offenbar Gegenstücke. In der Frau wäre demnach wahrscheinlich die Gattin von Rembrandts Bruder, Elisabeth, Tochter des Simon van Leeuwen, zu erkennen, die jener 1617 geheiratet hat.

S. 265 links. Das Bildnis galt früher als das des Prinzen Wilhelm von Oranien, des späteren Wilhelm III. Es ist aber wahrscheinlich das Bildnis des 1641 geborenen Sohnes Rembrandts und der Saskia, Titus. — S. 265 rechts. Bez. Rembrandt f. 1655.

S. 268. Beide Bilder sind Studien nach demselben jungen Mädchen.

S. 269 links. Bez. Rembrandt f. — S. 269 rechts. Bez. Rembrandt f. 1650. Das Bild ist neuerdings in den Besitz von George Gould, New York, gelangt.

S. 270. Bez. Rembrandt f.

S. 271. Bez. Rembrandt f.

S. 272 rechts. Von 1651 datiert.

S. 273 links. Bez. Rembrandt f. 1651. — S. 273 rechts. Bez. Rembrandt f. 1651.

S. 274 links. Bez. Rembrandt f. 1651. — S. 274 rechts. Bez. Rembrandt f. 1651.

S. 275. Bez. Rembrandt f. 1644. Dieses Bild hat bei seiner Ausstellung in Amsterdam Anlaß zu lebhaften Erörterungen gegeben. Bredius (a. a. O. S. 118) erklärt die Bezeichnung für falsch und spricht auch das Bild selbst Rembrandt ab. „Das Bild würde nur einigermaßen zu Rembrandts späteren Werken, um 1655, stimmen. ... In den Köpfen, in allen, liegt eine Ausdruckslosigkeit, welche ich in keinem so großen, umfangreichen Werk Rembrandts kenne ... Ich wüßte keinen Schüler Rembrandts, dem ich das Bild zuschreiben könnte. Ich kann mir nur denken, daß ein geschickter Künstler einmal ein solch Rembrandtartiges Werk zusammengemalt hat, nie werde ich aber glauben, daß der Meister dieses seelenlose Bild geschaffen hat.“ Dagegen hält Corn. Hofstede de Groot (im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII [1899], S. 160—161) von der Bezeichnung nur den Namen für falsch, während „das Datum 1644 anscheinend echt ist und in jeder Beziehung zu dem Bilde stimmt.“ ... „Der befremdende Eindruck, den das Bild als Ganzes macht, rührt wohl größtenteils daher, daß Rembrandt in diesem Breitbild mit lebensgroßen Halbfiguren sich offenbar eng an ein fremdes Vorbild, und zwar an ein venezianisches Bild angeschlossen hat und auch sonst fremde Einflüsse auf

S. 389 links. Bez. Rembrandt f. 1669. Das letzte datier
gemalt. — S. 389 rechts. Das Bild trägt die fü
darum verdächtige Bezeichnung: R v. Ryn f.

S. 390. Bez. Rembrandt f. 16.. (die beiden letzten Ziffern
hat, wie auch andre Rembrandts, den Namen ,
erhalten. Wahrscheinlich hat Bredius mit seiner
Boas und Ruth, dargestellt sei, das Richtige getrc
unterschied zwischen den beiden Personen, der
suchte Deutung auf Titus und seine junge Frau sp
Umgebung, Straßburg 1905).

S. 391. Bez. Rembrandt f.

Anhang

S. 392. Von diesem Bilde, das schon auf der Amsterda
als ein Bruchstück aus einem größeren Gemälde
(a. a. O. S. 195) und Hofstede de Groot (im Re
S. 161—162) ziemlich übereinstimmend folgende (
Nachricht soll der Engel vor etwa 12 bis 15 Jal
händler in London aus einer Komposition hera
Manoahs darstellte. Diese Komposition haben B
don gesehen und erkannt, daß sie nicht von Ren
Werk des Barend Fabritius ist. Der Umstand,
fehlt, würde dafür sprechen, daß der Straßersche I
gesägt sein könnte. Es wäre nun zu erwägen, ol
andern Teilen von B. Fabritius herrührende Bild
Erwägung kommt Hofstede de Groot zu folgender
holt geprüft und muß gestehen, daß mir trotz
Echtheit aufgestoßen sind. Der Engel paßt, was
zweite Hälfte der fünfziger Jahre, und seine Gesi
Engels beim Evangelisten Matthäus im Louvre
zu sein. Ist letzteres richtig, dann erleidet die (
von Rembrandt und Barend Fabritius einen sc
September 1656 bis 1660 in Leiden nachweisb
Amsterdam ansässig war." Eine Lösung des Rä
nach nicht gelungen. Nur das eine steht fest, da
des jungen Titus trägt.



S. 295. Bez. Rembrandt f. 1655.
S. 296 links. Bez. Rembrandt f. 1660.
S. 297. Bez. Rembrandt f. 1655.
S. 298 links. Bez. Rembrandt f. 1655. — S. 298 rechts. Bez. Rembrandt f. 16.. (die beiden letzten Ziffern nicht mehr sichtbar).
S. 299 rechts. Die Bezeichnung „R. 1639" ist eine Fälschung. Es liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß dieses Bild um dieselbe Zeit entstanden ist wie die beiden ähnlichen auf S. 298. Hofstede de Groot (im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 160) ist dagegen der Ansicht, daß das Bild in Budapest zehn bis zwölf Jahre früher gemalt worden ist als das Glasgower.
S. 300 links. Bez. Rembrandt f. 1655. — S. 300 rechts. Bez. Rembrandt f. 1655. Beide Bilder gehören zusammen, offenbar die Bildnisse eines Ehepaars.
S. 301 links. Bez. Rembran.. f. 1655. — S. 301 rechts. Bez. Rembrandt f. 1655 (die letzte Ziffer anscheinend aus 4 verändert).
S. 302. Bez. Re.... (das übrige nicht mehr sichtbar). Der Dargestellte trägt die Uniform des polnischen Regiments von Lysowsky.
S. 303. Bez. Rembrandt f. 1655.
S. 304 links. Von späterer Hand bez. Rembrandt f. 1655, wie Bode vermutet, wahrscheinlich auf Grund einer echten Bezeichnung, von der noch Spuren sichtbar sind. — S. 304 rechts. Nach einer Mitteilung des amtlichen Katalogs wird das Bild von einigen neueren Kennern, zu denen auch W. von Seidlitz gehört, Rembrandt abgesprochen und dem Bernaert Fabritius zugeschrieben.
S. 305. Die Bezeichnung „Rembrandt f. 1656" ist auf dem erhaltenen Bruchstück des Gemäldes vorhanden. Das für die Gilde der Chirurgen gemalte Bild wurde 1723 durch Brand teilweise vernichtet. Außer dem Leichnam sind nur die Figuren des Dr. Deyman, dieser aber ohne Kopf, und seines Dieners erhalten. Das Bruchstück wurde für 660 Gulden nach England verkauft, im Jahre 1884 aber von Herrn Six in Amsterdam für 1400 Gulden wieder zurückgekauft. Von ihm übernahm es die Stadt Amsterdam für die gleiche Summe.
S. 306 links. Bez. Rembrandt f. 1656.
S. 308. Bez. Rembrandt f.
S. 309. Bez. 1656. Bode glaubt auf Grund der ziemlich übereinstimmenden Maße dieses Bildes mit dem vorigen, daß beide Bilder als Gegenstücke gemalt seien und daß das Kasseler Bild, das bisher wegen des Winkelmaßes in der Linken des Mannes für das Bildnis eines Architekten gehalten worden war, den Apostel Bartholomäus darstelle.
S. 310 links. Bez. Rembrandt f. 1656.
S. 312 rechts. Bez. Rembrandt f. 1656. Das männliche Bildnis links, das des Gatten, ist Rembrandt f. bezeichnet.
S. 313. Bez. Rembrandt f. 1656.
S. 315 rechts. Bez. Rembrandt f. 1657.
S. 316 rechts. Bez. Rembrandt f. 1657 (nicht 1651).
S. 317. Bez. Rembrandt f. 1657.
S. 319. Bez. links oben: Catrina Hooghsaet out 50 jaer Rembrandt 1657.
S. 320 links. Bez. Rembrandt f. 1658. — S. 320 rechts. Bez. Rembrandt f. 1657.
S. 322. Das Bild, das angeblich einen Triumph Scipios darstellen soll, befand sich 1836 bei A. M. Farrer in England. Smith, der es in seinem Supplement Nr. 3 erwähnt, gibt an, daß es 1646 datiert sei. Das scheint aber ein Irrtum zu sein, da das Bild, das nach langer Verschollenheit erst vor kurzem wieder zum Vorschein gekommen ist, unzweifelhaft um ein Jahrzehnt später entstanden ist.
S. 323. Bez. Rembrandt f. 1657.
S. 324 links. Bez. Rembrandt 1658. Das Bild hat aus Anlaß seiner Ausstellung in Amsterdam 1898 lebhafte Diskussionen hervorgerufen, die sich um die Frage drehten, ob die Jahreszahl 1658 oder 1668 zu lesen sei. Während Bode und Hofstede de Groot an 1668

Aufbewahrungsort und Besitzer der Gemälde

Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Biblische Geschichte: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament — II. Heilige, Mönche, Pilger — III. Profangeschichte, Mythologie, Allegorie — IV. Innenräume mit Figuren und Genredarstellungen — V. Bildnisse: 1. Gruppenbildnisse, 2. Selbstbildnisse Rembrandts, 3. Bildnisse von Rembrandts Familienmitgliedern, 4. Bekannte Personen (a. Männer, b. Frauen), 5. Unbekannte Personen (a. Männer und Knaben, b. Frauen und Mädchen) — VI. Studien — VII. Landschaften — VIII. Stilleben

Seite

I. Biblische Geschichte

1. Altes Testament

2. Neues Testament

II. Heilige, Mönche, Nonnen, Pilger

III. Profangeschichte, Mythologie, Allegorie

IV. Innenräume mit Figuren und Genredarstellungen

V. Bildnisse

1. Gruppenbildnisse

2. Selbstbildnisse Rembrandts

3. Bildnisse von Rembrandts Familienmitgliedern

4. Bekannte Personen

a. Männer

Seite

VI. Studien

VII. Landschaften

VIII. Stilleben

